9-17 MAGGIO 2014
DICIANNOVESIMA EDIZIONE

VICENZA JAZZ

NEW CONVERSATIONS

Teatro Comunale Città di Vicenza

COMUNE DI VICENZA

MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

aim energy

Mercedes-Benz TRIVELLATO

VISUAL & VISIONARY JAZZ

Sull'Arka di Sun Ra
tra vecchie e nuove avanguardie

14 i quaderni del jazz

Nuova GLA.
La vita è un viaggio che cambia in corsa.

Vieni a provarla.

Veloce e sportiva in autostrada, agile in città e pronta per la montagna. A due, ma anche quattro ruote motrici.
Il primo crossover che cambia come cambi tu. E sa rendere ogni svolta emozionante come la prima.

Mercedes-Benz

Consumo combinato (l/km): 15 (GLA 250 4MATIC) e 23,2 (GLA 200 CDI). Emissioni CO_2 (g/km): 154 (GLA 250 4MATIC) e 114 (GLA 200 CDI).

TRIVELLATO®

Concessionaria Ufficiale di Vendita e Assistenza Mercedes-Benz

Torri di Quartesolo (VI), Via degli Avieri 8, tel. 0444.250710 - Thiene (VI), Via dell'Economia 9, tel. 0445.380020
Bassano del Grappa (VI), Via Cartigliana 125/125A, tel. 0424.886000 - Montecchio Maggiore (VI), Viale Europa 112, tel. 0444.607610
Padova, Via Settima Strada 9, tel. 049.7623300

VISUAL & VISIONARY JAZZ

Sull'Arka di Sun Ra, tra vecchie e nuove avanguardie

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ

2014

DICIANNOVESIMA EDIZIONE

Una festa contagiosa nell'attesa dei vent'anni

di Jacopo Bulgarini d'Elci*

Vicenza Jazz è indubbiamente, e da tanti anni, una delle grandi manifestazioni della nostra città. Anzi, in vista del ventennale che si consumerà nel 2015, possiamo ben dire che si tratti di una manifestazione storica.

E tra quelle storiche e di punta della nostra città, al di là degli oramai sempre più flebili steccati che dividono le espressioni musicali da quelle teatrali, le attività espositive dalle live performance, le arti popolari da quelle di ricerca, Vicenza Jazz è quella con il più alto tasso di atmosfera, brio, socialità.

I giorni del festival sono come un carnevale prolungato, che riempie i giorni e le notti non solo di musica, ma anche di incontri e attività culturali, così come di gioiosi momenti di festa, nel clima di un'anomala quotidianità . Che mescola pubblici vecchi e nuovi, locali e forestieri. Sperimentazione e rigore, classicità e ricerca.

Durante il festival jazz non ci si limita ad ascoltare musica: si vive la musica, e - di più - si vive musicalmente.

In attesa del ventennale, quando ancora di più, e meglio, e con più gioia, presenteremo una città da vivere, da amare, e da ballare.

* Vicesindaco e assessore alla Crescita del Comune di Vicenza

Una musica per stupirci Un'arte per meravigliarci

di Luca Trivellato*

"Mi piacciono tutti i suoni che sconvolgono le persone, perché troppo soddisfatte di sé, ed esistono suoni che le sconvolgono davvero, e ragazzi, c'è davvero bisogno di sconvolgerle e renderle meno soddisfatte, perché il nostro è un mondo terribile: forse a quel punto si daranno da fare".

Possiamo condividere questa frase di Sun Ra?

Non lo so, ognuno è libero di interpretarla a proprio piacimento, lui era famoso per frasi dai contenuti altamente mistici o religiosi che nella sua orchestra ognuno interpretava liberamente.

Di sicuro Riccardo ed io amiamo il primo incipit "mi piacciono tutti i suoni che sconvolgono le persone". Infatti questo è il denominatore comune scelto per gli appuntamenti ai concerti del diciannovesimo New conversations jazz festival.

Sarà un festival visionario, sperimentale, di avanguardia. Libero, in continua trasformazione, con molte innovazioni linguistiche.

Ne rimarremo sconvolti come si augurava Sun Ra?

Cambierà qualcosa nella nostra vita dopo dieci giorni di jazz ?

Non è dato sapere. Ognuno di noi farà un bilancio di quanto la musica, il Jazz abbia cambiato il nostro percepire.

Lui, il grande Sun Ra non si aspettava risposte. Voleva solo che i suoi musicisti suonassero magnificamente. E che fossero felici. E liberi. Almeno per qualche ora.

Questo vorremmo regalarvi.

Buon ascolto.

* main sponsor

AIM, concreta energia alla musica e alla cultura

di Paolo Colla*

Nel panorama del jazz italiano e mondiale, Vicenza Jazz è dalla sua nascita, dal 1996, un evento speciale, che si è imposto all'attenzione degli appassionati, dei cultori della materia, dei musicisti e del grande pubblico per la sua focalizzazione, ogni anno, su filoni specifici del variegato, multiforme e dinamico mondo del jazz internazionale. Il festival è nato per iniziativa di quattro giovani visionari (Francesca Lazzari, Riccardo Brazzale, Matteo Quero e Luca Trivellato) come iniziativa anomala, scollegata da una comunità prima impermeabile all'estetica e alla sensibilità dell'improvvisazione jazzistica. È infatti un doloroso ricordo un concerto di Max Roach, tenutosi alla fine degli anni '70 al Palasport, davanti ad una trentina di giovani appassionati: il grande batterista decise egualmente di esibirsi per rispetto degli sparuti astanti. Ma Franco Fayenz, che aveva organizzato l'evento, non poté trattenere la propria amarezza, dichiarando al microfono che mai più avrebbe scelto Vicenza come sede di concerti jazz.

Oggi Vicenza è una città nuova, diversa, ricca di un patrimonio architettonico riscoperto dal turismo culturale, di eventi di rilievo internazionale, di un'identità ritrovata e in evoluzione. Vicenza Jazz costituisce uno dei pilastri di questa rinascita.

Il Gruppo AIM, la multiutility di Vicenza, azienda sana, con bilanci in attivo, in continuo sviluppo, sostiene "New Conversations" per promuovere lo sviluppo economico e sociale della città, per favorire l'integrazione sociale e territoriale, per dare energia alla vocazione europea di Vicenza.

* Amministratore Unico AIM Vicenza Spa

Sun Ra

Venerdì **9 MAGGIO**

VINCENT PEIRANI SOLO — **Palazzo Chiericati** - ore 17
Vincent Peirani (fisarmonica)

Clakson — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Maurizio Pezzo (voce), Roberto Beraldo (sax), Fiorenzo Martini (tromba)
Mauro Carollo (trombone), Carlo Salin (sax baritono)
Carlo Tollero (chitarra), Gianni Placido (basso), Silvio Miotto (batteria)

Electric Bobo Trio — **Moplen** - ore 19.30
Riccado Pettinà (piano elettrico), Riccardo Dolci (chitarra)
Andrea Oboe (batteria)

HandiPinto Selecta – Acid Jazz From 60's — **Osteria I Monelli** - ore 19.30

NAPOLEON MADDOX & HAMID DRAKE DUO — **Teatro Olimpico** - ore 21
Napoleon Maddox (beatbox, voce), Hamid Drake (batteria)
MICHAEL FORMANEK QUARTET
feat. Tim Berne, Craig Taborn, Gerald Cleaver
Tim Berne (sax alto), Craig Taborn (pianoforte)
Michael Formanek (contrabbasso), Gerald Cleaver (batteria)

Acustic Spirit Trio — **Cantiere Barche** - ore 21
Valter Tessaris (chitarra acustica)
Andrea Dal Molin (contrabbasso), Katy Marcante (voce)

Jazz Amore — **Mavalà** - ore 21
Silvia Defend (voce), Rino Acerra (sax), Efrem Scacco (chitarra)

Marcelo Zallio Trio — **Cafè del Sole** - ore 21
Marcelo Zallio (pianoforte), Federico Pilastro (contrabbasso)
Angelo Sartor (batteria)
Guest: Mauro Facchinetti (chitarra)

Andrea Golin DJ Set — **Julien** - ore 21.30

IsWhat?! feat. Napoleon Maddox — **Bar Borsa** - ore 22
Napoleon Maddox (beatbox, voce), Erik Sevret (sax tenore)
Dave Kane (contrabbasso), Hamid Drake (batteria)

Pop on Top — **Bar Sartea** - ore 22
Rossana Carraro (voce), Federico Malaman (basso)
Riccardo Bertuzzi (chitarra), Riccardo Quagliato (batteria)

J.J. Village Friends — **Osteria al Centro da Carletto** ore 22
Umberto di Spigno (tromba), Marco Scarpiniti (sax)
Renato Coquinati (chitarra), Paolo Pevere (piano)
Tony Stocco (basso elettrico), Rossano Brusaporco (batteria)

Barche 14 Jam Session — **Cantiere Barche** - ore 22.30

Sabato **10 MAGGIO**

Viale della Pace - ore 10 **Sauro's Band**
a cura di Confcommercio

Chiesa di S. Pietro - ore 18 **Missa Katharina**
di Jacob de Haan per soli, coro e Wind Band
Ensemble Vocale Phoné - dir. Luigi Ceola
Coro Ars Amanda - dir. Paola Burato
Complesso Strumentale Galzignano Terme - dir. Franco Buson

Via Giurato - ore 18 **Sauro's Band**
a cura di Confcommercio

Cantiere Barche - ore 18 **Méliès il mago visionario - Proiezioni e musica**
Ian Lawrence Mistrorigo (pianoforte)

Mivago - ore 18 **Young Lions Quintet**
Cesare Baldassarre (tromba), Juri Busato (chitarra)
Massimo Roma (pianoforte), Andrea Dal Molin (contrabasso)
Alessandro Barcaro (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19 **Bamboo**
Claudio Gatta, Davide Sollazzi, Luca Lobefaro, Valentina Pratesi
Massimo Colagiovanni (percussioni non convenzionali)

Osteria I Monelli - ore 19.30 **Paolo Berto DJSet – Vinili In Salsa**

Bar Castello - ore 20 **Suleman Gallucci duo**
Antonio Gallucci (sax), Frankie Suleman (piatti)

Piazza dei Signori - ore 21 **ASIAN DUB FOUNDATION**
Ghetto Priest (mc), Aktar Ahmed (mc), Dr. Das (basso)
Steve Chandra Savale (chitarra)
Nathan 'Flutebox' Lee (flauto traverso, beatbox)
Rocky Singh (batteria)

Mavalà - ore 21 **Jukeboxers**
Simone Thiella (voce), Alessandro Apolloni (sax alto)
Nicola Zambon (tastiere), Federico Valdemarca (contrabbasso)
Luca Guglielmi (batteria)

Julien - ore 21.30 **Andrea Pinton DJ Set**

Bar Borsa - ore 22 **IsWhat?! feat. Napoleon Maddox**
Napoleon Maddox (beatbox, voce), Erik Sevret (sax tenore)
Dave Kane (contrabbasso), Hamid Drake (batteria)

Cantiere Barche - ore 22.30 **Barche 14 Jam Session**

Domenica **11 MAGGIO**

Coro e folk ensemble di Vicenza — **Tempio di S. Corona** - ore 11
dir. Giuliano Fracasso
celebrazione liturgica
con musiche yiddish

Wind Band — **Piazza Matteotti** - ore 16
conservatorio A.Pedrollo

P-Funking Band — Partenza da **Piazza Castello** - ore 16
Riccardo Giulietti (tromba, direzione)
Matteo Ciancaleoni (tromba), Giulio Brandelli (tromba)
Lorenzo Cannelli (tromba), Sauro Truffini (sax alto)
Riccardo Bussetti (sax alto), Lorenzo Busti (sax tenore)
Andrea Maggi (sax tenore), Andrea Angeloni (trombone)
Daniele Maggi (trombone), Paolo Acquaviva (trombone)
Francesco Fioriti (sax baritono), Mauro Mazzieri (susafono)
Federico Ortica (rullante), Federico Trinari (cassa)
Roberto Gatti (percussioni), Michele Fondacci (percussioni)
Filippo Radicchi (piatti)

Vicenza High R'n'B Band Revue — **Piazza delle Erbe** - ore 16.30
dir. Mr. Gary Marvel

Jelly Rolls Band — **Palazzo Trissino** - ore 17
dir. Marco Ronzani

Pigafetta swing band — **Bar Castello** - ore 17.30
dirige l'orchestra il maestro Stefano Bettineschi

Matt Renzi Chamber Trio & Jack Hirschman — **Gallerie di Palazzo Leoni Montanari** ore 18
Matt Renzi (sax tenore, oboe, corno inglese)
Anna Compagnaro (violoncello)
Salvatore Maiore (contrabbasso)

BlueMama — **Via Vaccari** - ore 18
a cura di Confcommerio

Three On Stage — **Mavalà** - ore 18.30
Gabriele Bolcato (tromba), Carlo Dal Monte (pianoforte)
Nicola Ferrarin (contrabbasso)

Minimal Kletzmer — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Francesco Socal (clarinetti), Roberto Durante (melodica e oggetti)
Pietro Pontini (violino), Alessandro Turchet (contrabbasso)

Osteria Al Centro Da Carletto ore 19 — **I Tombaroli**
Saverio Sbalchiero (voce), Matteo Riato (sax)
Gianlorenzo Lorenzin (pianoforte), Tiziano Apolloni (chitarra)
Enzo Bonotto (basso elettrico), Sandro "Tomba" Montanari (batteria)

Teatro Comunale di Vicenza - ore 21 — **CHICK COREA SOLO**
Chick Corea (pianoforte)

Bar Borsa - ore 22 — **Trojica Trio**
Nenad Bokun (chitarra), Predrag Nedeljkovic (clarinetto)
Aleksandar Andrejevic (batteria)

Bar Sartea - ore 22 — **Ettore Martin Organ Trio**
Ettore Martin (sax), Nicola Dal Bo (organo)
Franco Dal Monego (batteria)

Cantiere Barche - ore 22.30 — **Barche 14 Jam Session**

Lunedì **12 MAGGIO**

Nuovo Bar Borsa - ore 19 — **Dal Monte Boato duo**
David Boato (tromba), Carlo Dal Monte (pianoforte)

Mavalà - ore 19.30 — **Unconventional trio**
Vincenzo Giuliano (voce), Roberto Bruno (pianoforte)
Beppe Corazza (sax, flauto)

Teatro Comunale di Vicenza ore 21 — **FABRIZIO BOSSO & ROSARIO GIULIANI "The Golden Circle"**
Fabrizio Bosso (tromba), Rosario Giuliani (sax alto)
Enzo Pietropaoli (contrabbasso), Marcello Di Leonardo (batteria)

Julien - ore 21.30 — **Max Chiarella 4et**
Michele Manzo (chitarra), Matteo Alfonso (pianoforte)
Riccardo Di Vinci (contrabbasso), Massimo Chiarella (batteria)

Ex Bocciodromo - ore 21.30 — **Rossano Emili 6et, *In Limine***
Manuele Morbidini (sax alto), Pedro Spallati (sax tenore e soprano)
Rossano Emili (sax baritono, clarinetti)
Massimo Morganti (trombone), Igor Spallati (contrabbasso)
Ugo Alunni (batteria)

Bar Borsa - ore 22 — **Hobby Horse**
Dan Kinzelman (sax, clarinetto, flauti, tastiere, voce)
Joe Rehmer (contrabbasso, percussioni, tastiere, voce)
Stefano Tamborrino (batteria, percussioni, voce)

Cantiere Barche - ore 22.30 — **Barche 14 Jam Session**

Martedì **13 MAGGIO**

Impossibile Banda degli Ottoni — **Bar Al Barco** - ore 19
Carlotta Scalco (voce), Massimo Filippi (tromba)
Adriano Ambrosini (tromba), Paolo Romio (sax alto)
Marco Meneghetti (sax tenore), Paolo Soave (sax tenore)
Mauro Lovato (sax baritono), Roberto Zoppelletto (chitarra)
Andrea Dal Molin (contrabbasso), Walter Fabris (batteria)

Mandela — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Sean Lucariello (tromba), Matteo Scalchi (chitarra), Marco Billo (tastiere)
Diego Di Carlo (basso elettrico), Edoardo Meggiolo (batteria)

Vita Di Una Goccia D'acqua — **Pullmanbar** - ore 19 e 21
Claudio Conforto (pianoforte, tastiere), Pietro Valente (batteria, percussioni)

Sandy Swing Trio — **Mavalà** - ore 19.30
Valentina Fin (voce), Francesco Pollon (pianoforte)
Nicola Bueloni (basso elettrico)

MICHELE CALGARO "ALL FOR HALL" — **Teatro Olimpico** - ore 21
Michele Calgaro (chitarra)
GIL GOLDSTEIN MUSIC WORKSHOP "The World Accordion"
Bonporti Jazz Band, Orchestra da Camera Pedrollo
Gil Goldstein (direttore e solista: fisarmonica)
Produzione originale New Conversations - Vicenza Jazz, Centro Servizi Culturali S. Chiara, Conservatorio "Pedrollo" di Vicenza
Conservatorio "Bonporti" di Trento

Soul Moustache — **Bar Borsa** - ore 22
Vytautė Pupšytė (voce), Vytis Smolskas (tastiere, elettronica)
Paulius Adomėnas (basso elettrico), Jonas Gliaudelis (batteria)
in collaborazione con l'Ambasciata Lituana in Italia

Méliès il mago visionario 2 - Proiezioni e musica — **Cantiere Barche** - ore 22
Ian Lawrence Mistrorigo (pianoforte)

Barche 14 Jam Session — **Cantiere Barche** - ore 22.30

Mercoledì **14 MAGGIO**

Idraulici Del Suono — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Rauco Draulic (voce), Prof Draulic (tromba) Pivo Draulic (tromba)
Darko Draulic (tromba), Mirol Draulic (trombone)
Roboslav Draulic (sax alto), Branco Draulic (sax baritono)
Tonibar Draulic (sax baritono), Franz Draulic (fisarmonica)
Mopo Draulic (spina), Ska Draulic (chitarra)
Tibùko Draulic (contrabbasso), Konrad Draulic (rullante)
Bongar Draulic (timpano), Svevo Draulic (grancassa)

Ross trio — **Bar Opera** - ore 19
Rossana Carraro (voce), Riccardo Bertuzzi (chitarra)
Antonio Gallucci (sax)

Mavalà - ore 19.30 **Lady Bird's Memories**
Grazia Donadel (voce), Oscar Zenari (pianoforte)
Luca Pisani (contrabbasso)

Teatro Olimpico - ore 21 **ANTONELLO SALIS MEETS JACK HIRSCHMAN**
Antonello Salis (pianoforte, fisarmonica)
Jack Hirschman (voce recitante)
URI CAINE & HAN BENNINK "SONIC BOOM"
Uri Caine (pianoforte), Han Bennink (batteria)

Osteria I Monelli - ore 21 **Live Triodegradabile – Diversamente Jazz**
Dario "Cops" Coppola (voce, chitarra)
Francesco "Frenk" Ferasin (basso elettrico, voce)
Flavio "CB" Zambotto (batteria, voce)

Julien - ore 21.30 **Festa Jazz Brasil Show + Rita DJ Set**

Bar Borsa - ore 22 **Cigalini-Birro-Conte-Angelucci Quartet**
Mattia Cigalini (sax), Paolo Birro (pianoforte)
Lorenzo Conte (contrabbasso), Nicola Angelucci (batteria)

Bar Sartea - ore 22 **Pina Bolla e gli Altri Quattro**
Silvia Girotto (voce), Luca Trappolin (chitarra)
Gianpaolo Carraro (basso), Andrea De Munari (percussioni)

Cantiere Barche - ore 22.30 **Barche 14 Jam Session**

Giovedì **15 MAGGIO**

Bar Castello - ore 18 **Twelve Steps 4et**
Alessandro Farina (sassofono), Simone Dalla Costa (piano)
Andrea Dal Molin (contrabbasso), Nicola Castellani (batteria)

Nuovo Bar Astra - ore 19 **Organ Etich**
Nicola Caminiti (sax alto), Joe Clemente (chitarra)
Giulio Campagnolo (hammond), Massimo Cogo (batteria)

Mavalà - ore 19.30 **Latcho Mal *Jazz Manouche***
Antonio Lallai (chitarra), Manali Reinhart (chitarra)

Moplen - ore 19.30 **Den Den Duo**
Denise Den Den (voce), Stefano Freddi (tastiere)

Al Pestello - ore 20.30 **Facing West**
Maria Vicentini (violino), Thomas Sinigaglia (fisarmonica)
Nei giorni del Festival il ristorante Al Pestello ospita la personale di pittura di Paolo Bortoli «Resti di storie e altri rottami»

Teatro Comunale di Vicenza **RAVI COLTRANE QUARTET**
ore 21 Ravi Coltrane (sax), David Virelles (pianoforte)
Dezron Douglas (contrabbasso), Johnathan Blake (batteria)

KENNY GARRETT QUINTET — **Teatro Comunale di Vicenza**
Kenny Garrett (sax), Vernell Brown (pianoforte)
Corcoran Holt (contrabbasso), Rudy Bird (percussioni)
McClenty Hunter (batteria)
ore 21

J.J. Village — **Cafè del Sole** - ore 21
Umberto Di Spigno (tromba), Paolo Pevere (piano)
Marco Scarpiniti (chitarra), Tony Stocco (basso elettrico)
Rossano Brusaporco (batteria)

Trio De Janeiro — **Julien** - ore 21.30
Giulio Filotto (chitarra e voce)
Roberto Zoppelletto (basso elettrico), Giulio Faedo (percussioni)

Smoking Jazz Trio — **New Russian Pub** - ore 21.30
Dario Rodighiero (piano)
Alessandro Barcaro (batteria), Juri Busato (chitarra)
Guests: Laura Colosso (voce), Cesare Baldassarre (tromba)

Tiziana Ghiglioni & Carlo Morena Duo — **Bar Borsa** - ore 22
Tiziana Ghiglioni (voce), Carlo Morena (pianoforte)

Thelorchestra diretta da Ettore Martin — **Bar Sartea** - ore 22

Barche 14 Jam Session — **Cantiere Barche** - ore 22.30

Venerdì **16 MAGGIO**

Duke Ellington, l'avanguardia come vocazione — **Conservatorio Pedrollo** - ore 10.30
Seminario a cura di Maurizio Franco

BAM. Il jazz oggi a New York — **Libreria Galla** - ore 18
presentazione del libro di Nicola Gaeta

Ants in Your Pants — **Bar Castello** - ore 18
Valentino Sesso (sax tenore), Stefano Cecchinato (chitarra)
Michele Lavarda (basso elettrico), Alex Brajkovic (batteria)

Stellari — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
Sergio Gonzo (tromba), Antonio Gallucci (sax)
Luca Moresco (trombone), Glauco Benetti (tuba)
Gioele Pagliaccia (batteria)

Left Jazz Trio — **Stra** - ore 19.30
Laura Colosso (voce), Federico Leder (chitarra)
Federico Saggin (basso elettrico)

CDB&F — **Moplen** - ore 19.30
Nicola Dal Bo (organo), Diego Ferrarin (chitarra)
Marco Carlesso (batteria)

Osteria I Monelli - ore 20 **Lucio DJ Set - Bucatini vs Jazz**

Al Pestello - ore 20.30 **Vita Di Una Goccia D'acqua**
Claudio Conforto (pianoforte, tastiere)
Pietro Valente (batteria, percussioni)

Teatro Comunale di Vicenza
ore 21 **BARBARA DENNERLEIN TRIO FEAT. ROMERO**
Barbara Dennerlein (organo), Romero (chitarra)
Rodrigo Rodriguez (percussioni)
BYNUM - HALVORSON - DELBECQ - FUJIWARA QUARTET
Taylor Ho Bynum (cornetta, trombone), Mary Halvorson (chitarra)
Benoît Delbecq (pianoforte), Tomas Fujiwara (batteria)

Bar Opera - ore 21 **Grupo Valeu**
Simonetta Stella (voce), David Simonetti (chitarra)
Gianni Placido (basso elettrico), Massimo Tuzza (batteria)

Equobar - ore 21 **Young Lions jazz quartet**
Cesare Baldassarre (tromba), Massimo Roma (pianoforte)
Andrea Dal Molin (contrabbasso), Alessandro Barcaro (batteria)

Mavalà - ore 21 **Nicola Caminiti 4et**
Nicola Caminiti (sax), Giulio Campagnolo (hammond)
Joe Clemente (chitarra), Massimo Cogo (batteria)

Julien - ore 21.30 **Bruno DJ Set**

Bar Borsa - ore 22 **Marc Abrams Trio**
Robert Bonisolo (sax), Marc Abrams (contrabbasso)
Klemens Marktl (batteria)

Cantiere Barche - ore 22 **The Doors - strizzati, tagliati, compressi e frullati**
Ian Lawrence Mistrorigo (pianoforte), Gabriele Grotto (batteria)

Bar Sartea - ore 22 **Il Magnetofono**
Alan Bedin (voce), Emmanuele Gardin (piano)
Thomas Sinigaglia (fisarmonica), Marco Penzo (contrabbasso)
Valerio Galla (percussioni)

Osteria Al Centro Da Carletto
ore 22 **Live Triodegradabile - Diversamente Jazz**
Dario "Cops" Coppola (voce, chitarra)
Francesco "Frenk" Ferasin (basso elettrico, voce)
Flavio "CB" Zambotto (batteria, voce)

Cantiere Barche - ore 22.30 **Barche 14 Jam Session**

Villa Ghislanzoni Curti - ore 24 **ROB MAZUREK SÃO PAULO UNDERGROUND**
Rob Mazurek (cornetta, elettronica)
Guilherme Granado (tastiere, campionatore, voce)
Mauricio Takara (batteria, cavaquinho, elettronica)

Sabato **17 MAGGIO**

Il momento presente — **Palazzo Bonin Longare** - dalle ore 8
Prospettive e applicazioni della Musicoterapia oggi
convegno a cura del Centro Studi di Musicoterapia Alto Vicentino

I Festivals Jazz del Triveneto — **Palazzo Bonin Longare** - dalle ore 11
convegno a cura di I-Jazz

Acoustic Spirit — **Bar Al Barco** - ore 16.30
Valter Tessaris (chitarra acustica)

Beppe Corazza trio — **Bar Castello** - ore 17
Beppe Corazza (sax tenore e flauto), Carlo Dal Monte (piano)
Nicola Ferrarin (contrabbasso)

Musica Ignuda Quartet - BlueMama — **Piazza S. Lorenzo** - ore 16
a cura di Confcommercio

George Aaron & The Wester Bops *Elvis Tribute* — **Nuovo Bar Astra** - ore 19
George Aaron (voce), Annachiara Mintz (voce)
Luca Piano (piano), Peter Mintz (basso), Guerrino Dal Lago (batteria)

HandiPinto Selecta - Rock'n Jazz Dj Set — **Osteria I Monelli** - ore 19.30

Kairos Trio — **Al Pestello** - ore 20.30
Francesco Carta (pianoforte), Paola Zannoni (violoncello)
Luca Nardon (percussioni)

WAYNE HORVITZ SOLO — **Teatro Olimpico** - ore 21
Wayne Horvitz (pianoforte)
SUN RA ARKESTRA
Marshall Allen (direttore, sax alto, flauto), Tara Middleton (voce)
Vincent Chancey (flicorno), Cecil Brooks (tromba)
Dave Davis (trombone), Knoel Scott (voce, sax, ballo)
James Stuart (sax tenore), Danny Ray Thompson (sax baritono)
Farid Barron (pianoforte), Dave Hotep (chitarra)
Tyler Mitchell (contrabbasso), Stanley Morgan (congas, percussioni)
Elson Nascimento (percussioni, surdo), Wayne Anthony Smith Jr. (batteria)

Sauros's Band — **dal Museo del Risorgimento** - ore 21
per la Notte dei Musei

Ge'z duet — **Mavalà** - ore 21
Gessica Zonta (voce), Manuel Mocellin (chitarra)

Voltolina DJ Set — **Julien** - ore 21.30

EPI Quartet — **Bar Borsa** - ore 22
Cristiano Arcelli (sax), Fulvio Sigurtà (tromba)
Daniele Mencarelli (basso elettrico), Alessandro Paternesi (batteria)

Cantiere Barche - ore 22 **Humangame dance project**

Bar Sartea - ore 22 **Vertical**
Antonio Gallucci (sax), Nicola Tamiozzo (chitarra)
Paolo Bortolaso (hammond), Filippo Rinaldi (basso elettrico)
Alessandro Lupatin (batteria) + guests

Cantiere Barche - ore 22.30 **Barche 14 Jam Session**

Domenica **18 MAGGIO**

Mavalà - ore 18.30 **Tetrachordello 4et**
Massimiliano Varusio (voce, violoncello)
Valentina Cacco (violoncello), Pietro Trevisiol (violoncello)
Davide Pilastro (violoncello)

Nuovo Bar Astra - ore 19 **Jam Session a cura di Joe Clemente e Antonio Gallucci**

Osteria Al Centro Da Carletto **Pagliaccia Campagnolo duo feat. Antonio Gallucci**
ore 19 Giulio Campagnolo (hammond), Gioele Pagliaccia (batteria)
Antonio Gallucci (sax)

MOSTRE

Palazzo Chiericati **Nicola Samorì. La Pittura è cosa mortale**
dal 18 aprile al 22 giugno da martedì a domenica, dalle 9 alle 17

Gallerie di Palazzo Leoni Montanari **Magmum Contact Sheets**
dal 17 gennaio all'11 maggio da martedì a domenica, dalle 10 alle 18

ViArt **Riproduzioni Jazz**
dall'8 maggio all'8 giugno da martedì a domenica, dalle 10 alle 19

The Arts Box **Water Views**
dal 12 aprile al 18 maggio sabato e domenica, 10.30-12.30 e 17-19.30

Julien **Mostra di stampe originali**
dal 9 al 18 maggio I grandi illustratori degli anni '70 ritraggono i grandi nomi del jazz

Al Pestello **Resti di storie e altri rottami**
dal 9 al 18 maggio dalle ore 20.30 mostra personale di Paolo Bortoli

Mivago **Esposizione Ex Liceo Artistico Martini**
sabato 10 maggio dalle ore 18 In collaborazione con lo staff 2Fresh e Vicenza Feste ed Eventi

New Conversations Vicenza Jazz - XX edizione
"Vent'anni di suoni, visioni, libertà"
dall'8 al 16 maggio 2015

Cecil Taylor

Chi ha paura (oggi) dell'avanguardia?

di Riccardo Brazzale

Ci sono termini che, entrati nel lessico comune, sovente vengono usati con eccessiva noncuranza, senza la necessaria certezza che vi sia piena corrispondenza fra significato e significante, tanto da esser talvolta intercambiati con altri, che omologhi non sarebbero.

Prendiamo per esempio la parola avanguardia, spesso associata a innovazione e sperimentalismo, ma altrettanto di sovente non sufficientemente calata nel contesto storico e culturale dell'opera o dell'artista cui è riferita. Se è vero che trattasi di avanguardia quando un insieme di fenomeni innovativi, che si oppongono alle convenzioni dominanti in maniera radicale e di norma secondo un'aspirazione idealistica, apre la strada a frontiere espressive realmente nuove, è chiaro che una certa opera può esser considerata d'avaguardia solo relativamente all'estetica dominante del momento in cui è sorta.

Ovvero, i nuovi linguaggi di oltre cinquant'anni fa possono a buon diritto essere considerati a tutt'oggi ancora di difficile ricezione e comprensione, ma ciò non toglie che essi non possano più avere il carattere innovativo di allora, perché semplicemente nuovi non lo sono più.

Certi gesti dadaisti, che un tempo apparivano come scelte anticonvenzionali, ora sicuramente non scandalizzerebbero nessuno, apparendo al massimo come una *boutade* (e non ci si riferisce qui solo al jazz o alla musica, ovviamente, ma a tutte le esperienze artistiche, e non solo alle *live performance*).

Come raccontò Marshall Stearns, parlando delle prime session al Minton's Playhouse, il primo pubblico del *bop* se ne usciva persi-

no spaventato e i critici del tempo non tardarano molto a dire che non era più jazz. Il modo con cui (settant'anni fa) Charlie Parker improvvisava sulle armonie di *Cherokee* era ben più che innovativo, appunto avanguardistico, e lo era senza far ricorso a invenzioni futuristiche ma semplicemente pensando alla musica toutcourt. E quella musica, oggi, ci è talmente familiare che la frequentiamo, la studiamo e la insegnamo: anzi, pur vedendosi superata a destra e a manca, è diventata un classico, tanto da resistere al tempo più di altre scelte stilistiche che a un certo punto sembrarono andarle oltre.

Altre innovazioni, altre avanguardie sono venute dopo: quasi sempre sono state a loro volta sopravanzate da nuove esperienze ma non sempre sono state digerite.

La vera differenza è che oggi, innanzitutto, non ci si "spaventa" e men che meno ci si arrabbia e si fa a cazzotti. Ora non si vuol certo dire che si stava meglio quando il gestore del "Coroner", un pic-

Charlie Parker

colo club di Brooklyn, tirò fuori un coltello per convincere Cecil Taylor, Henry Grimes e Sonny Murray a smetterla di suonare quella roba (e la sera dopo, nello stesso locale, Jackie McLean si beccò un pugno sui denti, sempre e solo per motivi musicali).
Un po' per buonismo, un po' per disinteresse verso le cose dell'arte, un po' per pudica ignoranza (che induce a non manifestare la propria opinione), forse anche per latitanza di voli idealistici (e certo lasciando stare quelli ideologici), di più magari perché la realtà quotidiana supera di gran lunga i gesti dirompenti dei nuovi eroi dell'arte, oggi l'avanguardia non fa paura a nessuno.
Forse nemmeno Guido Almansi e Franco Quadri tornerebbero a litigare nel foyer dell'Olimpico per cose di teatro; forse neanche Leo De Berardinis si dannerebbe l'anima per evitare ad Almansi di entrare con l'accredito.
Tuttavia, c'è qualcosa oggi, in quest'aria a tratti gioiosamente decrepita di crisi totale, che vorrebbe farci credere che sta tornando almeno la voglia di qualcosa di nuovo, di farci stupire o, almeno, di provare a farlo. Perché lo sappiamo bene e da tempo che dire quacosa di nuovo è, in assoluto, praticamente impossibile. Ma siccome, almeno nell'arte, l'assoluto non c'entra e tutto è relativo, allora è bello, e pure entusiasmante, che si torni ad aver sete di qualcosa che non sia il solito spritz, a costi anche di farsi la bocca amara.
Per tanti anni, anche il jazz, che pure è sempre stato, dalla nascita, musica del nuovo, dell'incontro e persino dello scontro, ha convissuto con le canzonette patinate, dimenticando gli acri odori del blues; per anni qualcuno ha finto di amare Jackson Pollock ma poi, nel buio della sua stanza, si guardava bene dall'andare oltre le certezze della melodia accompagnata. Che resterà una certezza, beninteso, perché la cantabilità delle linee di Monteverdi e di Puccini (e di Ellington e di Mingus) è imprescindibile. Ma non si può vivere solo di pandizucchero e nemmeno solo di pasta all'olio.
Quando, una sessantina di anni fa, entrarono in scena Ornette Coleman e Cecil Taylor, entrambi portarono scompiglio, provoca-

rono dubbi, fomentarono prese di posizione estreme, ma solo il secondo restò a lungo relegato ai margini del mercato (e, del resto, per tirare avanti Taylor faceva di tutto, men che il musicista). Ornette, invece, fu ben presto accettato dall'intellighenzia della City e lo fu in virtù essenzialmente della sua genialità melodica, che dava alla sua musica una possibilità di essere compenetrata quale sarebbe stata impossibile al connubio fra alea ed energia allo stato puro che caratterizzava la musica di Taylor.

Per far passare il nuovo verbo bisogna pur avere e mostrare qualche aggangio alla realtà da cui si vuol dipartire o, comunque, qualche pur tenue concessione alle aspettative del destinatario. Un artista vero, in ogni caso, non fa di questi conti per convenienza: fa delle scelte, invece che altre, perché semplicemente le sente più sue proprie.

Come Sun Ra. Che amava Fletcher Henderson e Duke Ellington ma anche il sinfonismo russo, lo stride piano ma pure Chopin, l'alea (cosmica) del *free jazz* e non meno il *bop* e il *modal playing*, le percussioni africane e gli strumenti elettronici, e poi la teosofia, la cabala, gli ufo, l'antropologia africana e chissà quante cose ancora, anche eventualmente in contraddizione fra loro, per lo meno a contatto con il pragmatismo americano che in fondo lui non disdegnava.

L'avanguardia di Sun Ra è stata certamente più innovativa nella sua prima fase ma ciò non toglie che la musica dell'Arkestra non abbia mai smesso di avere una sua inconfondibile identità.

Anche chi non ha mai accolto con favore gli esiti del *free jazz* (e sono stati in molti, fra questi, anche i grandi musicisti) non ha potuto fingere che il treno del *free* fosse passato e che avesse scompaginato tutte le carte, lasciando la sensazione che si dovesse comunque fare i conti con l'idea che l'astrattismo in musica non fosse una scelta così estranea al sentire comune.

A tanti decenni dalla sua nascita, il *free*, come già il *be bop*, è oggi studiato e persino incasellato in moduli e pattern, tanto da risultare tutt'altro che una scelta nuova, di stile, di linguaggio. In Europa (e da oltre quarant'anni) il *free* ha spinto la nuova musica improvvisata su strade impervie, non facili da condividere, che hanno di

nuovo aperto la domanda su cosa fosse o non fosse il jazz, ma ha spesso continuato – in parte, testardamente persino più che a New York – a pretendere che almeno una piccola parte di jazz fosse permanentemente all'avanguardia nel cercare il nuovo, come fecero a suo tempo Parker e Tristano e poi Ornette, Taylor e Sun Ra.
«Per me, l'avanguardia non corrisponde più a niente», ebbe a dirci Louis Sclavis. «Oggi c'è chi cerca e chi riproduce. Ecco tutto». Poi sta a noi capire se chi dice di cercare lo sta facendo sul serio o se alla fine ripropone schemi e cliché semplicemente un po' meno diffusi o se chi sembra riprodurre lo fa con quel tanto di naso in avanti che rischia di dire qualcosa di nuovo senza averlo dichiarato in anticipo. Però, resta il fatto che il jazz tradirebbe davvero se stesso se smettesse di cercare, di aver voglia di meravigliarsi e di farsi stupire, di incontrare nuovi viaggiatori per strade accidentate eppure così inclini a mostrarci panorami sconosciuti, di là dal confine.
E' quello che stanno provando a fare Napoleon Maddox, Hamid Drake, Tim Berne, Craig Taborn, Michael Formanek, Gerald Cleaver, Gil Goldstein, Uri Caine, Han Bennink, Antonello Salis, Ravi Coltrane, David Virelles, Taylor Ho Bynum, Mary Halvorson, Rob Mazurek, Wayne Horvitz e la Sun Ra Arkestra?
Ed è quello che ci porterà a risultati più duraturi rispetto a quanto oggi producono Vincent Peirani, Chick Corea, Rosario Giuliani, Fabrizio Bosso, Kenny Garrett, Vernell Brown e Barbara Dennerlein?
Soprattutto per provare a rispondere a queste domande, "New Conversations Vicenza Jazz 2014" si incarica di scoprire le carte e di condividerne gli esiti col suo pubblico. ■

AIM ENERGY TI REGALA 50€ DI SPESA

Scopri **BenSpesa**, la nuova offerta gas **AIM Energy**!
In regalo, una **BenSpesa Card da 50€** spendibile in tutti i Punti Vendita **Alì e Alíper** subito dopo l'attivazione del contratto.
Vai su **www.aimenergy.it** oppure telefona al **Numero Verde 800 226 226** o rivolgiti agli sportelli AIM Energy.
Riempi il carrello di energia conveniente!

---

www.aimenergy.it

Numero Verde 800 226 226

Alì & Alíper

aim energy

Palazzo Chiericati - ore 17

Vincent Peirani solo

dedicato al marchese Roi

Il giovanissimo fisarmonicista **Vincent Peirani** pare muoversi sulle orme del suo celebre connazionale Richard Galliano. Dopo una formazione classica (anche come clarinettista), ha ampliato i suoi orizzonti musicali alla *chanson*, la world music, il jazz. Oltre che come leader dei propri gruppi, Peirani si è fatto notare nelle formazioni di Michel Portal e Daniel Humair, nel quartetto della cantante coreana Youn Sun Nah, in duo con Ulf Wakenius. Nel 2013 Peirani ha vinto il Premio Django Reinhardt come miglior musicista francese.

Vincent Peirani (ph. D. Pennici)

Napoleon Maddox & Hamid Drake Duo

ore 21 - Teatro Olimpico

Napoleon Maddox e **Hamid Drake** sono il cuore pulsante degli IsWhat?!. Privati dello strumento solista (sax) e di quello armonico (contrabbasso), quello che rimane è un connubio di estroversa e irrefrenabile arte del ritmo.
Napoleon Maddox è una *drum machine* umana, improvvisatore che ha saputo sposare i vocalizzi hip hop e rap ai suoni degli strumenti acustici, recuperando le radici jazz insite nella moderna musica nera della strada. Ha collaborato con Spike Lee, Archie Shepp e innumerevoli esponenti della cultura hip hop: Channel Live, Jurassic 5, Rahzel, The Roots, Jay-Z, Big Jaz...

Hamid Drake, nato in Louisiana nel 1955, cresciuto poi a Chicago, pur partendo dal rock e l'R&B, entra nel giro dell'avant-jazz degli anni Settanta: Fred Anderson, George Lewis e altri membri dell'AACM. Formative e significative le sue successive esperienze con Don Cherry, Peter Brötzmann, William Parker, Herbie Hancock, Pharoah Sanders, Wayne Shorter, Archie Shepp. Negli anni più recenti si è dedicato particolarmente ai suoi progetti, come l'Indigo Trio e i gruppi con Antonello Salis.

Napoleon Maddox (ph. J. Gueguen)

Teatro Olimpico - ore 21

Michael Formanek Quartet

Non è una novità ascoltare **Michael Formanek** in veste di leader, ma di certo non è neanche una cosa comune: poche e distanti nel tempo sono le sue precedenti prove solistiche, specialmente quelle discografiche. Innumerevoli invece le sue collaborazioni, nell'arco di una carriera trentennale, che lo ha visto al fianco dei grandi del mainstream (Freddie Hubbard, Stan Getz, Chet Baker, Gerry Mulligan, Joe Henderson) ma anche strettamente associato ai portabandiera della nuova musica (Tim Berne, Uri Caine).

Formanek (nato nel 1958 a San Francisco, ma indissolubilmente legato alla scena musicale newyorkese) ha creato l'attuale quartetto chiamando a raccolta musicisti che avevano già frequentemente incrociato i propri strumenti in altre situazioni, cosa che li ha resi immediatamente capaci di raggiungere un'intesa vertiginosa. Il perfetto amalgama della band è più che evidente già nel primo lavoro discografico, *The Rub and Spare Change*, pubblicato dalla ECM e inserito da DownBeat nell'elenco dei capolavori del 2010. Nel 2012 è poi arrivato

Michael Formanek Quartet

Small Places, per la stessa etichetta: una musica ampiamente scritta e sapientemente strutturata, capace però di fluire con la parvenza della totale improvvisazione e di riaccendere i fasti della scena downtown newyorkese. Ognuno, qui, scombussola le fondamenta della musica improvvisata: **Tim Berne**, che riassume una vorticosa carriera da capofila dell'avanguardia newyorkese; **Craig Taborn**, l'astro nascente delle tastiere nel quale pare essersi reincarnata la visionarietà di Sun Ra; **Gerald Cleaver**, che dipinge trame astratte dal respiro irregolare; **Formanek**, il cui suono raggiunge l'apice della sontuosità mentre fa da perno per il vorticare dei compagni di musica.

Napoleon Maddox "IsWhat?!"

Gli **IsWhat?!** di **Napoleon Maddox** sono roba che scotta. La black music moderna si fa qui portatrice di un messaggio ecumenico tra gli stili più emozionanti e ritmicamente dinamici: rock, soul, free jazz.

Ma questi sono solo il contorno, perché il piatto forte di Maddox è il genere storicamente associato al beatboxing: l'hip hop, la musica della cultura nera di strada, incarnazione moderna del rap e la break dance.

Maddox ha dato vita agli **IsWhat?!** nel 1996, a Cincinnati. Da allora i membri della band, a parte il leader, si sono completamente rinnovati, ma il messaggio musicale non ha minimamente perso smalto. Anzi, i virtuosismi ritmico-vocali di **Maddox** lo hanno spinto sempre più in prossimità di un'orbita jazzistica. Tant'è che un batterista di culto della scena jazz più modernista come **Hamid Drake**, a lungo collaboratore della band, ne è ora membro stabile, mentre **Maddox** riceve a sua volta inviti a unirsi a gruppi jazz particolarmente adatti ad accogliere le sue acrobazie canore. Ne è esempio la sua partecipazione alla band di Archie Shepp.

Piazza dei Signori - ore 21

Asian Dub Foundation

Gli **Asian Dub Foundation** si sono formati a Londra nel 1993, quando la Gran Bretagna era percorsa da un'ondata di violenza anti-asiatica. E nel loro percorso dall'underground verso la conquista della scena internazionale si sono guadagnati la fama di gruppo socialmente impegnato contro il razzismo. I loro testi, scanditi coi modi del rap e del reggae, sono infatti decisamente militanti, mentre la musica è una vera ribellione al conformismo: una combinazione di veloce elettrodub, drum'n'bass, ritmi jungle, energia punk-rock, sonorità orientali affiancate a contaminazioni giamaicane. Nel corso della loro ormai più che ventennale carriera gli Asian Dub Foundation hanno condiviso il palco con band come i Rage Against The Machine, i Cure, i Radiohead.

Questa primavera è prevista l'uscita del nuovo album *Signal and the Noise* (sinora apparso solo in Giappone), che segna una nuova svolta nella carriera della band, con importanti ritorni: quello delle sonorità dub e quello di importanti musicisti come il bassista e fondatore Dr. Das, il batterista Rocky Singh, il cantante Ghetto Priest, assieme al nuovo componente Nathan 'Flutebox' Lee.

Asian Dub Foundation

Fra messe in musica e marching band

dalle 10.15 - Centro Storico

Il programma della domenica include numerosi appuntamenti. In attesa di **Chick Corea** al Teatro Comunale, si inizia il mattino nel Tempio di S. Lorenzo (ore 10.15) dove il **Coro di Vicenza** diretto da Giuliano Fracasso è protagonista di una celebrazione liturgica con musiche dalla "Little Jazz Mass" di Bob Chilcott. Questa messa jazz segue quella del sabato a S. Pietro, con la **Missa Katharina** di Jacob de Haan, proposta da un'articolata compagine vocale e strumentale: l'**Ensemble Vocale Phoné** diretto da Luigi Ceola, il **Coro Ars Amanda** diretto da Paola Burato e il **Complesso Strumentale Galzignano Terme** diretto da Franco Buson.

Nel pomeriggio la musica risuonerà contemporaneamente in vari luoghi del centro cittadino: in Piazza Matteotti con la **Wind Band** del **Conservatorio Pedrollo**;in maniera itinerante lungo Corso Palladio (dalle ore 16) assieme alla **P-Funking Band**, nella cui performance la musica funk, disco, hip hop, soul, rhythm'n'blues e jazz rivisitata in chiave marching si fonde con le coreografie che coinvolgono tutta la band; in Piazza delle Erbe (ore 16.30) con la **Vicenza High R'n'B Band Revue**; a Palazzo Trissino (ore 17) con la **Jelly Rolls Band**. Di particolare rilievo, alle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari (ore 18), l'incontro tra jazz e poesia che vedrà riuniti il poeta **Jack Hirschman** e il **Chamber Trio** del sassofonista statunitense **Matt Renzi**, con **Anna Compagnaro** al violoncello e **Salvatore Maiore** al contrabbasso.

P-Funking Banda

Teatro Comunale - ore 21

Chick Corea solo

Gli esordi di **Chick Corea** (nato nel Massachusetts nel 1941) verso la metà degli anni Sessanta non sono affatto trascurabili: suona con Blue Mitchell e nel giro della musica latina con Willie Bobo e Mongo Santamaría. Ma tutto ciò scompare nel raggio accecante di quel che avvenne poi: alla fine degli anni Sessanta **Corea** entra nel gruppo di Miles Davis, ed è lui il tastierista che sta dietro la svolta elettrica che cambiò il corso del jazz (In a Silent Way, Bitches Brew). Contemporaneamente **Corea** dà una sterzata alla sua carriera da leader, e dalle arditezze progressiste del gruppo Circle si sintonizza sulla nuova onda del jazz elettrico con una band entrata nel mito: i Return to Forever.

Con il riflusso del jazz rock, genere del quale **Corea** va annoverato tra i 'padri fondatori', si apre un nuovo periodo per il pianista, capace di reinventarsi continuamente e di dar vita a nuove band accolte sempre con l'attenzione dovuta ai grandi eventi. Indimenticabili sono le sue collaborazioni con Gary Burton, Herbie Hancock, Michael Brecker, Miroslav Vitous e Roy Haynes. Poi i decenni a noi più vicini, con le sue memorabili Akoustic Band ed Elektric Band e nuovi sensazionali accostamenti musicali: con Bobby McFerrin, Pat Metheny, Béla Fleck, John McLaughlin e Kenny Garrett, Hiromi, Stefano Bollani…

Chick Corea

Fabrizio Bosso & Rosario Giuliani

"The Golden Circle"

ore 21 - Teatro Comunale

Il Golden Circle è il locale jazz di Stoccolma da cui ripartì la carriera di Ornette Coleman, dopo alcuni anni di assenza dalle scene. Lì nel 1965 il sassofonista, che solo pochi anni prima aveva travolto il mondo della musica afro-americana con la dirompente 'invenzione' del free jazz, incise due dischi dal vivo. Da questo memorabile live prendono spunto **Rosario Giuliani** e **Fabrizio Bosso** nel rendere omaggio alla musica del sassofonista texano.

Fabrizio Bosso (Torino, 1973) è da anni il trombettista italiano in maggiore ascesa. Le meraviglie tecniche con le quali ripaga il pubblico che lo segue continuano ad affinarsi da un concerto all'altro. Dopo molto jazz in contesti standard, soprattutto in quartetto e quintetto ma spesso anche in duo (con Antonello Salis, Luciano Biondini, Irio De Paula), e molte apparizioni sui palchi e i dischi del pop nazionale (da Cammariere a Mario Biondi), Bosso è giunto di recente anche alla prova del jazz sinfonico.

Fabrizio Bosso (ph. A. Boccalini)

Rosario Giuliani (nato a Terracina nel 1967) ha mostrato un talento precoce, impostato sul modello parkeriano, rapidamente riconosciuto a livello internazionale. Itinerante tra Italia e Francia, **Giuliani** ha sempre avuto orizzonti internazionali nelle sue collaborazioni: Charlie Haden, Gonzalo Rubalcaba, Phil Woods, Cedar Walton, Joey Baron, Biréli Lagrène, Richard Galliano, Martial Solal, Enrico Pieranunzi, Enrico Rava, Franco D'Andrea. Nel 2000 Giuliani firma con l'etichetta discografica francese Dreyfus e da quel momento sforna una serie di album che hanno segnato indelebilmente il jazz europeo: da *Luggage* a *Mr. Dodo*, *More Than Ever*, *Anything Else*, *Lennie's Pennies*.

Teatro Olimpico - ore 21

Michele Calgaro

"All for Hall"

Michele Calgaro, nato nel 1965 a Montecchio Maggiore (Vicenza), inizia a suonare la chitarra a dodici anni, da autodidatta, specializzandosi nella tecnica fingerpicking. Arriva poi la 'conversione' jazzistica, sostenuta anche dagli studi ai seminari di Siena Jazz e dagli stage con Mick Goodrick e Jim Hall. **Calgaro** collabora stabilmente con Paolo Birro, Robert Bonisolo, Lorenzo Conte, Mauro Beggio, Kyle Gregory, Cheryl Porter, ma ha suonato anche con la Lydian Sound Orchestra di Riccardo Brazzale, Enrico Rava, Claudio Fasoli, Franco D'Andrea e Paolo Fresu.

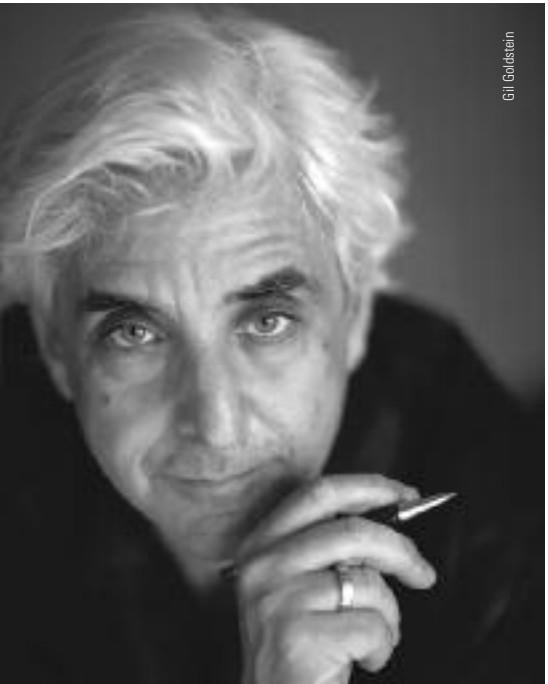
Michele Calgaro

L'esibizione in solo che **Calgaro** terrà a Vicenza Jazz sarà dedicata a Jim Hall, figura fondamentale della chitarra jazz moderna, scomparso nel dicembre dello scorso anno.

Gil Goldstein Music Workshop
Bonporti Jazz Band
Orchestra da Camera Pedrollo

ore 21 - Teatro Olimpico

Sarà una produzione originale di grande respiro quella che porterà a Vicenza **Gil Goldstein** (nato a Baltimora nel 1950), pianista, fisarmonicista, compositore e arrangiatore di grande rilievo nel panorama jazzistico e non solo. Sotto la sua guida, un colossale ensemble strumentale che riunisce l'orchestra jazz del Conservatorio "Bonporti" di Trento e l'orchestra classica del Conservatorio "Pedrollo" di Vicenza eseguirà musiche appositamente preparate per questa occasione da **Goldstein**. La compresenza di organici strumentali sia classici che jazz, in perfetto stile Third Stream, rimanda a una delle esperienze fondamentali nella carriera di **Goldstein**: la collaborazione con Gil Evans, il guru degli arrangiatori orchestrali di jazz, maestro indiscusso nell'esplorazione delle sonorità strumentali più varie applicate alla musica afro-americana.


Gil Goldstein

Goldstein ha sempre frequentato i 'piani alti' del jazz internazionale: ha collaborato con Bobby McFerrin, Pat Metheny, Michael Brecker, Manhattan Transfer, Al Jarreau, Pat Martino, Jim Hall, Billy Cobham, Michel Petrucciani, Richard Galliano...

Di grande rilevanza è stata la sua opera di ricostruzione del lavoro orchestrale di Miles Davis e Gil Evans, mentre in qualità di arrangiatore è stato richiesto da artisti di ogni provenienza stilistica: Placido Domingo, Juliette Greco, Marianne Faithfull, Abbey Lincoln, Regina Carter, Roy Hargrove.

Mercoledì **14 MAGGIO**

Antonello Salis meets Jack Hirschman "The Twin Towers"

Teatro Olimpico - ore 21

Liberi accostamenti di poesia musica che dilatano i confini della percezione estetica: sono le "Twin Towers" del fisarmonicista e pianista **Antonello Salis** assieme al poeta statunitense **Jack Hirschman**.

Nato in Sardegna nel 1950, **Antonello Salis** vanta una carriera quarantennale che lo ha portato ai vertici del jazz più aperto alla sperimentazione, permettendogli di collaborare con mostri sacri come Don Cherry, Cecil Taylor, Lester Bowie e Pat Metheny. Tra le sue più ammirate collaborazioni italiane, spiccano quelle con Enrico Rava, Paolo Fresu, Massimo Urbani, Gianluca Petrella, Stefano Bollani, Fabrizio Bosso. La poliedrica musicalità di **Salis** ha dato ottimi frutti anche nell'ambito di collaborazioni non jazzistiche, come quelle con Pino Daniele, Teresa De Sio, e Vinicio Capossela.

Jack Hirschman (nato nel 1933 a New York) dal 1961 al 1966 è stato professore di inglese alla UCLA di Los Angeles, dalla quale fu licenziato in seguito alle proteste contro la guerra in Vietnam. Da allora si è dedicato alla scrittura (anche come traduttore) e alla pittura. Attratto dalla cabalistica e dal marxismo, è stato amico dei principali esponenti della beat generation, quali Allen Ginsberg, Gregory Corso e Martin Matz. Il suo attivismo politico e culturale lo avvicina poi ai movimenti radicali (anche quelli afroamericani, come il Black Panther Party) e a poeti come Amiri Baraka. Ha pubblicato oltre un centinaio di libri, tra poesie e traduzioni. La sua opera più elaborata sono gli *Arcanes*, poemi composti a partire dal 1972 e recentemente pubblicati.

Uri Caine & Han Bennink

"Sonic Boom"

ore 21 - Teatro Olimpico

Dinamiche che salgono e scendono come onde d'un mare in tempesta, ballad improvvisamente squarciate dal tuonare delle percussioni: con **Uri Caine** e **Han Bennink** la libera improvvisazione diventa un coinvolgente e teatrale gioco delle parti: intenso, imprevedibile e anche scherzoso. Il loro "Sonic Boom" è già documentato su disco (su etichetta 816 Music) ma sentirli dal vivo è un avvenimento abbastanza raro.

Uri Caine (Filadelfia, 1956) è uno dei jazzisti più enciclopedici che sia dato ascoltare: la vastità dei suoi interessi si riflette nelle numerose direzioni verso cui ha indirizzato la propria scrittura musicale, le formazioni da lui stesso guidate, le collaborazioni con altri musicisti (dei più diversi: Don Byron, Dave Douglas, John Zorn, Terry Gibbs, Clark Terry, Paolo Fresu…).

Pianista sopraffino quando si tratta di suonare jazz senza fronzoli, **Uri Caine** ha però raggiunto la più ampia popolarità soprattutto per la sua fervida immaginazione come compositore e creatore di

Uri Caine (ph. F. Dalla Pozza)

gruppi e progetti musicali. In essi **Caine** riversa la sua poliedrica ispirazione, la versatilità di un musicista aperto a tutti gli stimoli, pronto a cimentarsi con i ritmi più moderni (col suo trio Bedrock) come con la tradizione ebraica, oppure a rimettere mano sulla storia della musica europea, riscrivendone e rivoluzionandone le pagine più rappresentative: Mahler, Bach, Schumann, Beethoven, Verdi... Alla fama di **Caine** ha inoltre contribuito la sua posizione preminente all'interno della costellazione della musica creativa statunitense. Ma ciò non esclude che **Caine** si faccia ascoltare anche in veste di interprete mainstream.
In qualunque casella estetica lo si voglia infilare, fatto sta che dagli anni Novanta in qua **Caine** è tra i musicisti che hanno maggiormente ridefinito il vocabolario jazzistico, portandolo a confronto con il polistilismo tipico delle avventure estetiche postmoderne.

Nominando **Han Bennink** (classe 1942) si pensa subito a uno dei batteristi più iconoclasti, pittoreschi e imprevedibili. La sua incontenibile fantasia applicata al free dona alla musica completamente improvvisata una forte valenza narrativa. Ma non va dimenticato che il batterista olandese ha dato prove di magistrale virtuosismo a 360° in campo jazzistico, dal dixieland allo swing al mainstream moderno (anche con Dexter Gordon e Sonny Rollins). Rimane comunque il paladino della fervida avanguardia olandese e del jazz progressista in generale (assieme a Eric Dolphy, Steve Lacy, Don Cherry, Misha Mengelberg, il Clusone Trio…).

Han Bennink

Ravi Coltrane Quartet

ore 21 - Teatro Comunale

Ravi Coltrane, nato nel 1965, secondogenito di Alice e John Coltrane, ha raccolto l'eredità del padre, imbracciando il sax tenore. Tra le sue prime esperienze musicali ci sono le collaborazioni con Elvin Jones e Rashied Ali, storici partner di John Coltrane. **Ravi** ha trovato la sua dimensione ideale nel jazz creativo newyorkese, collaborando frequentemente con Steve Coleman e pubblicando dischi per etichette di primo piano come RCA e Columbia, per poi approdare alla Blue Note. Una folta schiera di grandi musicisti lo ha voluto ospite dei propri gruppi: McCoy Tyner, Pharoah Sanders, Carlos Santana, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, John McLaughlin… Più di recente è stato ospite speciale della band di Ralph Alessi e ha preso parte ai Blue Note 7, formazione creata dall'omonima casa discografica per celebrare il proprio settantesimo anniversario (nel 2008).

Ravi Coltrane (ph. M. Shuts)

Pensando a **Ravi**, la mente va a finire inevitabilmente anche sulla sua enorme figura paterna; eppure **Ravi** non ha ripreso il timbro del padre (piuttosto ha la corposità di un Joe Henderson) e non ne ha proseguito il percorso indirizzato verso un jazz astratto e siderale, calandosi invece nelle strutture del post-bop.

Teatro Comunale - ore 21

Kenny Garrett Quintet

Nato a Detroit nel 1960, **Kenny Garrett** ha esordito nel 1978 con la Duke Ellington Orchestra, sotto la direzione di Mercer Ellington (figlio di Duke): oltre tre anni che hanno ampiamente contribuito alla formazione del sassofonista, come ben dimostrano le sue collaborazioni immediatamente successive. Prima di lanciarsi nella carriera da leader **Garrett** infatti viene chiamato da Mel Lewis, Art Blakey, Freddie Hubbard, Woody Shaw. Ma la fama del sassofonista è anche legata indissolubilmente alla sua quinquennale partecipazione alla band di Miles Davis: un periodo esaltante che ha consacrato **Garrett** come una star di prima grandezza nella scena jazzistica mondiale.

Ancora giovanissimo, **Garrett** sfonda anche come leader: il suo primo disco da solista è del 1984 (*Introducing Kenny Garrett*, per la Criss Cross), lavoro seguito da altre fortunate pubblicazioni per la Atlantic e la Warner. L'attività da solista non ha interrotto le sue collaborazioni d'alto profilo: McCoy Tyner, Pharoah Sanders, Brian Blade, Marcus Miller, Herbie Hancock, Ron Carter, Elvin Jones, Mulgrew Miller… Tra il 2008 e il 2009 **Garrett** è stato impegnato con la Five Peace Band, al fianco di Chick Corea, John McLaughlin, Christian McBride e Vinnie Colaiuta. Negli ultimi anni le formazioni guidate da **Garrett** sono state accomunate dalla vulcanica energia con la quale il sassofonista sa trascinare il pubblico verso finali da standing ovation.

Kenny Garrett

Barbara Dennerlein Trio feat. Romero

ore 21 - Teatro Comunale

Nata a Monaco di Baviera nel 1964, **Barbara Dennerlein** è riuscita in un'impresa difficilissima: diventare una diva dell'organo Hammond jazz in puro stile hard bop senza sembrare una emulatrice di Jimmy Smith, capostipite e modello di pressoché tutti gli organisti mainstream degli ultimi sessant'anni. Incredibilmente swingante nel movimento delle mani sulla tastiera e agile nello scolpire i bassi con la pedaliera, la **Dennerlein** ha inoltre sviluppato un personale gusto per le sonorità, aiutandosi anche con l'integrazione di sintetizzatori sul suo strumento. Avvicinatasi all'organo all'età di undici anni, la **Dennerlein** inizia a esibirsi in pubblico quando è ancora adolescente. La sua carriera prende slancio nella seconda metà degli anni Ottanta. Pochi anni dopo è già la jazzista tedesca più attiva sulla scena internazionale, giungendo a collaborare con Bob Berg, Randy Brecker, Dennis Chambers, Roy Hargrove, Joe Locke, David Murray, Friedrich Gulda, Joe Zawinul…
A Vicenza la **Dennerlein** presenterà un progetto dagli influssi blues e latini dando una nuova veste alla sua formula jazzistica. Al suo fianco ci sarà il chitarrista argentino **Romero**, grande stilista del flamenco e delle sonorità medio-orientali.

Barbara Dennerlein (ph. J. Tichy)

Teatro Comunale - ore 21

Bynum - Halvorson
Delbecq - Fujiwara Quartet

Quattro dei più interessanti artisti emergenti dell'avanguardia internazionale danno vita a una band capace di scompigliare liberamente le carte del jazz. Il quartetto, recentissimo (si è formato a Parigi nel marzo del 2013), offre una miscela di musica composta e di squarci improvvisativi che evidenziano un profondo senso del groove anche avventurandosi verso i territori dell'astrattismo musicale.

Taylor Ho Bynum, originario di Baltimora, classe 1975, si è formato sotto l'egida di Anthony Braxton, dal quale ha appreso la capacità di 'strutturare' anche la musica più liberamente improvvisata.

Ai confini tra avanguardia jazz e rock, nel campo della nuova musica improvvisata, da qualche tempo si parla con sempre maggiore attenzione di **Mary Halvorson**. Nata a Boston nel 1980, si è trasferita a New York nel 2002 e da quel momento ha iniziato a creare un'incredibile sequenza di collaborazioni che le hanno dato fama internazionale: Anthony Braxton, Tim Berne, Jason Moran,

Benoit Delbecq

Tony Malaby, Nicole Mitchell, John Tchicai… Ma la **Halvorson** si è messa in luce anche come leader e compositrice il cui talento è già documentato in una lunga serie di produzioni discografiche.
Il francese **Benoît Delbecq**, nato nel 1966, si è fatto largo nella scena jazzistica più trasgressiva di Parigi, dedicandosi anche alla musica per il teatro, la danza, il cinema, oltre a cimentarsi con il pianoforte preparato e con l'elettronica.
Tomas Fujiwara, nato e cresciuto a Boston, prima di questo quartetto aveva già in corso collaborazioni sia con Taylor Ho Bynum che con la Halvorson. Nel suo curriculum figurano anche partecipazioni ai gruppi di Matana Roberts.

Rob Mazurek São Paulo Underground

ore 24 - Villa Ghislanzoni Curti

Asentirlo oggi sembra quasi impossibile, ma **Rob Mazurek** (nato a Jersey City nel 1966) è cresciuto a suon di hard bop. Nei suoi primi dischi lo si può ad esempio sentire al fianco di un Eric Alexander. Il punto di svolta, nel 1996, fu la creazione nella città in cui si era trasferito sin da giovanissimo del Chicago Underground: un appuntamento fisso in stile jam session che presto attirò musicisti destinati a riunirsi nella Chicago Underground Orchestra, poi trasformatasi nel flessibile organico del Chicago Underground Collective. Coinvolgendo artisti che ruotano attorno alla chicagoana AACM, **Mazurek** sconfina così al di là della frontiera del mainstream. Trasferitosi in Brasile, **Mazurek** crea poi, con lo stesso spirito, i **São Paulo Underground**. Il primo album, *Sauna: Um, Dois, Três* (2006), proietta immediatamente questa band sulla scena internazionale, con la sua affascinante miscela di 'rumori cosmici', ritmi brasiliani, particelle di rock e free jazz. Coi **São Paulo Underground** il samba diventa un policromo affresco di manipolazioni sonore dalle tinte tribali.

Rob Mazurek

Teatro Olimpico - ore 21

Wayne Horvitz solo

La formazione pianistica di **Wayne Horvitz** (New York, 1955) è stata prevalentemente da autodidatta: cosa alquanto insolita per questo strumento, anche in ambito jazzistico. **Horvitz** si affaccia sulla scena musicale downtown di New York negli anni Ottanta e la fortuna lo pone al fianco di una serie di musicisti che hanno segnato indelebilmente le sorti della musica creativa: Bobby Previte, Butch Morris, Fred Frith, Elliott Sharp. Su tutte queste collaborazione primeggia però quella con John Zorn, in particolare all'interno dei dirompenti Naked City e nell'epocale formazione Cobra.

Wayne Horvitz (ph. R. Laananen)

In queste compagnie, **Horvitz** ha rotto il muro del suono che separava il jazz dalle espressioni più estreme del rock: dal noise al metal. Sulla stessa lunghezza d'onda creativa sono le formazioni dirette dal pianista: i President, i Pigpen, il trio con Morris e Previte.

Trasferitosi sulla West Coast, **Horvitz** ha preso poi le distanze dall'avanguardia newyorkese, dedicandosi anche alla composizione per organici di musica colta e contemporanea, incluso il Kronos Quartet.

Sun Ra Arkestra

ore 21 - Teatro Olimpico

La **Sun Ra Arkestra** è il lascito del passaggio sul pianeta Terra di Sun Ra, arrivato tra di noi nel 1914 e ripartito per altri mondi nel 1993. Il linguaggio un po' esoterico è d'obbligo, perché di misteri e formule rituali, linguaggi mistici e gesti cabalistici si ammanta la biografia di Sun Ra come la musica della sua **Arkestra**. Per quattro decenni Sun Ra ha istruito i suoi musicisti a improvvisare come fossero un'unica mente: così poteva costruire pezzi musicali dalle sembianze di variazioni caleidoscopiche, sia per l'estemporaneità dei gesti sonori che per gli accostamenti stilistici sorprendenti. Gli improvvisi travasi dallo swing vecchia maniera al free più avanzato, nelle mani di Ra, producevano l'effetto onirico e mozzafiato di un salto tra due galassie.

Dopo la scomparsa di Ra, la **Arkestra** ha continuato la sua missione sul pianeta Terra. Alla consolle dei comandi di questa coloratissima 'astronave' musicale, che ancora oggi sfoggia i suoi celebri e pittoreschi costumi di scena, c'è ora il sassofonista **Marshall Allen** (nato nel 1924; si fa presto a fare i conti: un indomito novantenne), collaboratore di Ra e guida dei fiati dell'**Arkestra** sin dagli anni Cinquanta.

Sun Ra Arkestra

Ogni concerto della **Sun Ra Arkestra** è un fatto musicale memorabile e unico: è infatti leggendaria l'irriverenza dei suoi musicisti verso la prevedibilità e la routine.

I JAZZ CLUB

Basilica Palladiana

Il programma del primo fra i jazz club del festival torna a essere nuovamente a ingresso gratuito, confermando l'ubicazione sotto le logge al piano terra della Basilica Palladiana, all'interno del **Bar Borsa**. Qui si potranno ascoltare due concerti dei funambolici **IsWhat?!** del beatboxer **Napoleon Maddox**, con la loro ribollente miscela di hip-hop e jazz (il 9 e 10 maggio); i serbi del **Trojica Trio** con il loro etno jazz che flirta col pop e la classica (l'11); le improvvisazioni ipnotiche, le sonorità ricercate e le dinamiche esplosive degli **Hobby Horse**, ovvero Dan Kinzelman, Joe Rehmer e Stefano Tamborrino (il 12); il quartetto lituano **Soul Moustache**, con la cantante Vytaute Pupšyte, ospite del festival grazie alla collaborazione dell'Ambasciata Lituana in Italia (il 13); un ventaglio di generazioni del jazz italiano, con il quartetto che affianca **Mattia Cigalini**, **Paolo Birro**, **Lorenzo Conte** e **Nicola Angelucci** (il 14); il duo formato dalla cantante **Tiziana Ghiglioni** e il pianista **Carlo Morena** in un programma che spazia tra Monk, Mingus, Waldron, Sun Ra (il 15); il trio del contrabbassista **Marc Abrams** con Robert Bonisolo al sax e Klemens Marktl alla batteria (il 16); le sonorità ornettiane dell'**EPI Quartet** con il trombettista Fulvio Sigurtà (il 17).

In realtà la scena dei jazz club del festival appare quest'anno particolarmente nutrita: dal Bocciodromo Jazz Club (che ospiterà per esempio il sestetto di **Rossano Emili** "In Limine", lunedì 12) sino al Nuovo Bar Astra, passando per il Julien e decine di altri locali, per concludersi con le jam session a Cantiere Barche.

The south side of 52nd Street, between 5th & 6th Avenues, c. 1948 (ph. W. P. Gottlieb)

[back home]

di Nicola Gaeta

Una volta i ricordi mi attraversavano la mente. Come un film. Un bel film d'azione. *Il braccio violento della legge* o *Gangster Squad*. Erano sedimentati dentro di me. File di un software sofisticato. Oggi ho bisogno di fissarli, come quando per scrivere bisognava attrezzarsi, tirando fuori i muscoli della fantasia, mettendo a nudo se stessi e le proprie conoscenze. È per questo che ho deciso di fissare New York, la mia New York, su carta. Un mese di fitta frequentazione e l'assurda presunzione di raccogliere gli appunti di un diario che cerca di non lasciarsi sfuggire neanche il frammento più insignificante di "una città in continuo mutamento". "La città verticale", le sue pulsioni, il suo ritmo, la sensazione, nitida, di volersi lasciare avvolgere dalle sue spire.

«Mi ci sono volute poche ore per ambientarmi a New York», la frase banale di un amico, pochi giorni prima della mia partenza, cercava di sintetizzare quello che oggi capisco di aver assorbito. Apro la mia borsa alla ricerca di un indirizzo, uno scontrino, il conto di un ristorante, qualsiasi cosa che mi riporti al contatto con la città. Tiro fuori un pezzetto di carta sbiadito e macchiato di ruggine, gli stessi colori del tramonto sul lungomare di Bari, dove mi trovo ora.
Dei ragazzi, seduti sulla panchina di fronte, mi stanno guardando. Mandibola tesa, denti stretti, occhi sbarrati. Hanno fumato, mi sembra quasi di sentirgli addosso l'odore. Non si parlano, sono fermi e zitti con gli occhi persi nel vuoto. Ogni tanto si controllano i vestiti per togliersi un pelo, esaminarlo da vicino e poi gettarlo via. Rituale da sballati. Continuano a guardarmi. Forse stanno pensando: «guarda quel vecchio rincoglionito, chi si crede di essere con quell'iPad? Ellroy?». Mi stanno sul cazzo, non sopporto quel-

lo sguardo supponente. Tutta l'energia che pensavo di aver recuperato in un mese di Big Apple, sento di averla già mandata alle ortiche.
Una volta ce l'avevo anch'io quello sguardo. Sto cercando di scrivere un libro, stronzi! Oggi quelli come voi i libri li scrivono col copia e incolla, magari supportati da un'adeguata campagna promozionale. Io sto cercando di scriverlo come si faceva una volta. Con le idee. Questo è un libro sulla musica a New York, e la musica a New York oggi si chiama jazz. Sì, proprio quello, il buon vecchio jazz, anche se qualcuno cerca di connotarlo in mille nuove maniere e anche di definirlo in modo diverso. Ma è sempre quella musica che, quando la senti, ti fa dondolare la testa cercando di seguirne il tempo, anche quello più sbilenco e inconsueto. E voi, cari sballatoni, ho l'impressione che di musica non capiate un cazzo. Ed è molto probabile che non ve ne freghi nulla, persi come siete tra i meandri delle nuove applicazioni per iPhone o incollati allo schermo del vostro computer intruppati in qualche social network a seguire il vostro guru di turno. Ha appena scritto che non riesce a farsi una sega e non sa come risolvere il problema. Voi dovete fare solo click e dirgli se vi piace. Se vi piace fatevi una sega anche voi, se no dategli un consiglio. Ma non voglio perdere il mio tempo con voi. Sono qui per cercare di rimettermi in sesto con il jet lag. A quest'ora Fabio, Mitch, Stacy, Joseph stanno pensando a come svoltare per il pranzo. Io devo cercare di tirare fino a stasera, per rimettermi in carreggiata e riprendere il ritmo assonnato della provincia.
Ripenso alla città, al suo battito, alla sua capacità di farti invecchiare di stanchezza in pochi giorni, alla sua vitalità irrefrenabile. «Chiunque abbia la presunzione di definirsi un *urban nomad* deve venire a New York», ha l'orecchino, un bellissimo giubbotto Levi's e lo sguardo ammiccante «resterà intimidito dalle sue mille sfaccettature». Eravamo al John Fitzgerald Kennedy, ho pensato stesse cercando di attaccare bottone, voleva dividere il taxi con me ed era diretto a Chelsea, il quartiere gay per antonomasia. Accettai, mi ero imposto di spendere meno quattrini possibili e di non per-

dere di vista l'obiettivo, quello di scrivere un libro sul jazz a New York nel 2013.
Allora ero convinto di esplorare una scena assolutamente innovativa in cui il jazz funge da perno attorno al quale ruotano le commistioni più variegate. La mia convinzione – che oggi a distanza di un mese considero provinciale – si fondava su alcune considerazioni che avevo fatto mie dopo aver letto un articolo apparso su «laRepubblica» il 6 gennaio del 2012. *Il silenzio del rock* tuonava il titolo, per poi affermare come quel mondo avesse perso appeal sulle nuove generazioni, ormai impegnate solo nel download e nella gestione di milioni di file musicali. In più, osservava l'articolista, il rock non è più la colonna sonora del quotidiano, come era stato per molti dei cinquantenni di oggi.
Per la verità – pensai – che il rock avesse perso la gran parte della sua carica trasgressiva era sotto gli occhi di tutti da molto tempo.

Già nel 1988, Simon Frith, oggi docente all'Università di Edimburgo, uno dei più autorevoli studiosi di popular music, in un saggio intitolato *Il rock è finito*, osservava che il binomio rock-cultura giovanile aveva smesso di essere tale: era finito il ruolo centrale e sociologico del rock, i giovani non erano più "contro" e quindi non avevano più bisogno di "musica contro". Già da un decennio l'attenzione si era spostata su un certo tipo di world music e, da parte degli stessi rockers – un esempio per tutti i Clash –, verso la musica nera, di conseguenza verso il jazz che ritornava ad assumere un ruolo di colonna sonora del Novecento. Quel jazz senza il quale il rock'n'roll non sarebbe mai nato e che oggi ha ripreso a fare breccia proprio nel cuore di quei giovani a cui l'articolo succitato si riferiva.

È sufficiente guardarsi attorno, fare caso alle copertine delle più importanti riviste di jazz e osservare come siano ormai occupate dai volti di giovani ribelli che stanno cercando di ridefinire il lessico dell'idioma afroamericano districandosi tra tradizione e innovazione. Molti di loro non sono di origine americana, ma in America e nei suoi prestigiosi college hanno studiato. È gente abituata a viaggiare tra le esperienze più innovative, mischiando tutto, il jazz con l'hip hop, così come l'elettronica con l'improvvisazione radicale, pur di sviluppare un linguaggio personale, evitando inutili e superflui manierismi.

Ero quindi convinto, un mese fa, che la Big Apple fosse la culla di questa maniera di concepire la musica. Sbagliavo. Nel senso che esiste una parte della scena del jazz a New York che si muove in questa direzione, ma è solo una parte. Se chiedete a qualsiasi jazzista newyorkese, mainstream o avant-garde, di parlare della scena del jazz e dei suoi legami con la tradizione – di quanto oggi se ne allontani o no – correte il rischio di essere derisi. Chiunque si avvicini al jazz deve conoscere la tradizione, chiunque sia capace di esplorare cluster innovativi sul pianoforte facendoli interagire con la computer music, deve essere in grado di suonare a tempo *Body and Soul*, altrimenti non può suonare. Punto. Non ho mai visto tanto rispetto per le radici del jazz come quello che ne hanno musicisti come Jaleel Shaw o Marcus Strickland, gente

capace di suonare in maniera veramente complessa e moderna, ma nello stesso tempo di affermare che Louis Armstrong è ancora un punto di riferimento.
Ancora non sapevo che l'altissima concentrazione newyorkese di musicisti ad alto livello non è più supportata da un numero di club sufficiente a soddisfare le loro esigenze. Né immaginavo che i luoghi del jazz a New York non sono più quelli di una volta: tutto è ormai concentrato a Down-town Manhattan, guarda caso anche la zona più turistica e in cui gira più denaro. Posti come St. Nick's Pub, Metro Bar, La Famille, Lenox Lounge, Minton's Playhouse, ad Harlem, the News Room, nel Bronx, hanno ormai chiuso i battenti. È possibile che riapra il Minton's o il Lenox Lounge, ma oggi ad Uptown, lì dove il jazz ha espresso gran parte della sua storia, resistono in pochi: Bill's Place o il Creole's a East Harlem, mentre lo Smoke, un club lussuoso al confine con l'Upper West Side, continua ad avere una programmazione di tutto rispetto. Tutto il resto, ben poco per una città come New York, si svolge a Downtown e, in minor misura, a Brooklyn. Prima di partire non sapevo ancora che parlare di scena del jazz o New York è riduttivo. Ogni quartiere ha la sua scena e spesso musicisti latini, provenienti da East Harlem o dal Bronx, si ritrovano a Downtown in jam con asiatici o brasiliani o italiani mischiando modi di suonare e linguaggi musicali. Il cosiddetto melting pot trova qui la sua precisa ragione d'essere. Ma tutto questo quel giorno – il 2 aprile del 2013, il giorno del mio arrivo al JFK – ancora non mi era chiaro, ero soltanto gasato dall'inizio della mia avventura musicale nella Big Apple.
Il tipo si chiamava Mark, mentre ci accordavamo per il taxi, una coppia di ragazzi di Roma ci chiedeva di dividere la corsa con loro. Erano diretti a Brooklyn Heights. Accettammo. Alle 8 pm ora newyorkese il tassista mi lasciò al numero 11 di Waverly Place. Avrei occupato per un mese l'appartamento 11 I. In quel momento iniziava il mio viaggio all'interno del jazz nella New York del 2013. ■

Estratto da *BAM, il jazz oggi a New York. Battiti, artisti, club*. CaratteriMobili, Bari 2013, pp. 21-27.

Eric Dolphy

Eric Dolphy cinquant'anni dopo

di Enrico Bettinello

Nell'immaginario del jazz moderno, ricco di figure affascinanti e essenziali per la ridefinizione dello stesso linguaggio afroamericano, un posto assolutamente originale è occupato dalla vicenda e dalla musica di Eric Dolphy, il sassofonista, flautista e clarinettista basso californiano che nel breve spazio di tempo tra il suo arrivo a New York nel 1960 e la tragica morte a Berlino nel 1964 ha attraversato con un volo bruciante molti momenti cruciali di questa musica.

Come una sorta di angelo dai tratti inafferrabili, quasi uno Zelig gentile e dolcissimo come lo descrivono tutti, Dolphy è stato un'essenziale presenza accanto a John Coltrane, a Ornette Coleman, a Charles Mingus, a Max Roach, proprio mentre costoro incidevano alcune delle pagine più memorabili della musica del Novecento; ma anche la sua produzione come leader, sebbene limitata dalla morte prematura, ci ha lasciato momenti altissimi.

La morte prematura è un elemento romantico e misterioso al tempo stesso: troncando la vita di un artista nel pieno della sua attività, autorizza ogni genere di profezia su "cosa avrebbe fatto poi". All'epoca della sua scomparsa Eric Dolphy ha appena compiuto trentasei anni: un po' come se Miles Davis fosse morto prima di formare il quintetto con Wayne Shorter, Duke Ellington prima di incidere con Jimmy Blanton, Keith Jarrett prima di formare lo Standard Trio, John Coltrane prima di "A Love Supreme" (certo anche Coltrane morirà giovane, ma questo per non dimenticare come anche nel giro di pochissimi anni si possano vivere vere e proprie rivoluzioni stilistiche).

Gli ultimi sei mesi della sua vita – corrispondenti alla prima metà

del 1964 – sono tra i più intensi nell'esistenza di Dolphy.
Nel mese di febbraio, poco prima di intraprendere la tournée europea nel gruppo di Charles Mingus – in quel viaggio che sarà senza ritorno – il multistrumentista entra in studio per registrare quello che, a conti fatti, diventerà il suo disco più famoso e rappresentativo, anche se probabilmente quello meno compreso, "Out To Lunch". Non si tratta di un disco facile e la celebre foto di copertina di Reid Miles, con l'orologio dalle tante lancette a indicare l'improbabile orario di riapertura, sembra quasi testimoniarne i tanti elementi spiazzanti. L'etichetta è la Blue Note e nel gruppo ci sono la tromba dell'amico di sempre Freddie Hubbard, il vibrafono di Bobby Hutcherson, il basso di Richard Davis e la batteria dell'allora ragazzo prodigio Tony Williams.
È stato scritto molto su questo disco, un lavoro che è effettivamente non facile da inquadrare, dal momento che quello che potrebbe sembrare un punto di (ri)partenza nella musica di Dolphy, si rivela invece – a causa dell'improvvisa morte del musicista – un punto di arrivo, considerato come il vertice oltre il quale difficilmente il sassofonista sarebbe potuto andare. Questo si deve principalmente al fatto che le strutture dei brani di "Out To Lunch" rischiano a un ascolto affrettato di sembrare solo intricati pretesti per una sorta di improvvisazione collettiva, un approccio free in leggero ritardo rispetto ai colleghi, quasi una naturale adesione al clima dell'epoca. Così non è in realtà, dal momento che Dolphy ha sempre bene in mente il concetto di struttura (per quanto complessa) quando scrive i brani del disco e il fatto che gli interventi solisti sembrino non lasciarsi ricollegare chiaramente a essa, non toglie che questa ci sia e che i musicisti l'abbiano bene in testa quando improvvisano. Certo, il grado di libertà e di fiducia reciproca è qui al massimo livello, sia nella bruma sorniona di Hat And Beard che nello swing "ornitologico" di Gazzelloni, ma soprattutto in quel vero e proprio puzzle sonoro che è la title-track, angolosa e metricamente composita, capace quasi di un affascinante senso di smarrimento. "Out To Lunch" è ancora oggi un disco meraviglioso, un rompicapo sonoro e emozionale di grande profondità, baciato

da uno stato di grazia collettivo dei musicisti e da un Dolphy che mostra le sue grandi doti compositive proprio mentre sembra che l'approccio improvvisativo tenti di superarle.
Giusto un mese dopo le registrazioni di "Out To Lunch" – e dopo un'apparizione allo ONCE Festival di Ann Arbor – l'ultima importante collaborazione di Dolphy prima di partire per l'Europa con Mingus è il classico del pianista Andrew Hill, "Point Of Departure" (sempre Blue Note), seduta che lo vede parte di una sezione fiati strepitosa – Joe Henderson e Kenny Dorham – oltre al leader e alla ritmica di "Out To Lunch", Richard Davis e Anthony Williams. Contralto incendiario nell'iniziale Refuge, Dolphy utilizza addirittura tutti e tre gli strumenti in Spectrum, dalla complessa struttura metrica, ma durante tutto l'album (che è espressione di una qualità compositiva, esecutiva e di concezione davvero alta e nuova) illumina con momenti di grande apertura il puzzle composito creato da Hill.

Arriviamo così al mese di aprile, tra i più documentati di quella storia tra Dolphy e Mingus, incontrato già di sfuggita a Los Angeles nel 1949, poi ritrovato nel 1960 per una collaborazione sempre memorabile.
Dopo un periodo di rodaggio al Five Spot, il contrabbassista ha assemblato un nuovo sestetto con Dolphy, Clifford Jordan al sax tenore, Johnny Coles alla tromba, Jaki Byard al pianoforte e Dannie Richmond alla batteria: una "prova generale di leggenda" alla Cornell University (il nastro del concerto è stato pubblicato per la prima volta nel 2007), una data alla Town Hall di New York e poi li aspetta l'Europa, per un tour ottimamente testimoniato da tutta una serie di registrazioni dovute alla fervida attività dei bootleggers. Non c'è molto da aggiungere a quanto sia già stato detto e ridetto su questa musica e la cosa migliore è sedersi e ascoltare (tra le tante registrazioni citiamo quella più nota, parigina, conosciuta a lungo come "The Great Concert Of Charles Mingus"): ci sono composizioni memorabili e modulari come Meditations On Integration, c'è Orange Was The Color, la tristemente profetica So Long, Eric, qualcosa come il meglio di Dolphy e il meglio di Mingus

messi assieme (e forse non è casuale…).
Alla fine della tournée con Mingus, facendo arrabbiare parecchio l'amico, Dolphy decide di restare in Europa e lo fa per una serie di ragioni: la prima sentimentale, per stare accanto alla fidanzata Joyce Mordecai, a Parigi per seguire una scuola di danza; la seconda di tipo professionale, per trovare nel vecchio continente – come altri celebri jazzisti avevano fatto prima di lui e altri faranno in seguito – stimoli e occasioni nuove di lavoro.
La base è Parigi, ma c'è lo spazio per una breve puntata ad Amsterdam con un quartetto in cui spiccano i nomi (allora non così famosi) di Misha Mengelberg al piano e di Han Bennink alla batteria. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare il disco che ne risulta – intitolato "Last Date" anche se non è così – è ben più che una semplice testimonianza e offre diversi momenti di grande valore, a partire dall'iniziale Epistrophy al clarinetto basso, passando per The Madrig Speaks, The Panther Walks, per il bel tema di Mengelberg Hypochrismutreefuzz, fino a una toccante versione al flauto di You Don't Know What Love Is, una delle ultime grandi meraviglie che Dolphy ci ha lasciato. Ovviamente il lavoro intrapreso con "Out To Lunch" non poteva essere approfondito in un paio di giorni con collaboratori appena conosciuti: il disco scorre su coordinate più tradizionali e strutturate e lo stesso Mengelberg avrà modo di sottolineare in un'intervista quanto il suo approccio di "compositore" gli facesse ritenere troppo abbozzati i temi di Dolphy. Quello che Mengelberg e Bennink hanno poi costruito nella loro vita artistica e musicale è però una dimostrazione che quell'incontro può essere considerato ben più di un mero episodio.
I puntuali bootleg ci hanno poi tramandato ancora scampoli delle serate parigine, una in particolare con Donald Byrd, ma la vera "last date" è a Berlino, dove Dolphy vuole ingaggiare Karl Berger: il 27 giugno, al Tangent Club, il musicista si sente male, non riesce a suonare, lo prendono per drogato, uno di quelli che "gli basta una notte di ronfata e domattina starà di nuovo in piedi". Il ricovero e la giusta valutazione clinica, un diabete mai diagnosticato che lo porta al coma e poi al collasso cardiocircolatorio, arrivano forse tardivi,

non lo sapremo mai. Due giorni dopo, il 29 giugno, Eric Dolphy muore, privando il jazz di uno dei suoi più straordinari artisti. Il suo clarinetto basso e il flauto vengono regalati dai genitori a John Coltrane, Charles Mingus diventa padre pochi giorni dopo e battezza il figlio Eric.

Ma l'eredità di Dolphy oggi qual è?

Per comprendere appieno gli elementi di questa eredità mi sembra particolarmente utile il parallelo che Claudio Sessa (critico e studioso che a Dolphy ha dedicato interessanti pagine) compie con la figura di Thelonious Monk.

Entrambi, nota con acume Sessa, sono artisti in fondo sostanzialmente "estranei" all'ambito stilistico cui si suole convenzionalmente associarli (il free per Dolphy, il be-bop per Monk): pur utilizzandone molti elementi espressivi, rivelano una originalissima capacità anticipatoria che si nutre però di stilemi tradizionali, opportunamente personalizzati.

Le innovazioni di Dolphy passano non solo attraverso il fraseggio dotato di un'articolazione nervosa eppure lucidissima, ma anche attraverso una concezione del multistrumentismo che supera quella allora più comune, in cui l'utilizzo di strumenti differenti da parte di un musicista era intesa per lo più in chiave coloristica o comunque con approcci simili. Dolphy ne svela invece tutte le potenzialità. Tre strumenti differenti, ognuno con una propria personalità timbrica specifica: il flauto, il sax contralto e il clarinetto basso, tre mondi sonori (esplorati con coraggiosa radicalità, deformandone il suono alla ricerca di un'allucinata componente "vocale") che si intrecciano a comporre un universo di grande varietà.

Pur travolta dal tumulto della rapida ascesa/declino della new thing nella seconda metà degli anni Sessanta, la musica di Dolphy non poteva infatti non avere una forte influenza sulle successive avanguardie creative, sul linguaggio di strumentisti come Anthony Braxton, Julius Hemphill, Roscoe Mitchell, Oliver Lake, Henry Threadgill, nel cui multistrumentismo non è difficile riconoscere una pratica profondamente influenzata dal nostro, anche se prevalentemente in una funzione di stratificazione timbrico espressiva

ben differente dalla lucidità dell'approccio dolphiano.
Così come il linguaggio di Dolphy non poteva non suscitare un grande fascino sulle generazioni a venire di improvvisatori, sempre più onnivore e attentissime a metabolizzare le idee più innovative. Pensiamo, solo per fare qualche esempio oltre ai citati olandesi, al lavoro di Arthur Blythe, di Tim Berne, di Greg Osby, di Ken Vandermark o di Mats Gustafsson, alla linea di clarinettisti francesi che unisce Michel Portal a Louis Sclavis, al flauto di James Newton (che in più di un occasione fa riferimento a Dolphy), al giapponese Otomo Yoshihide che giunge a rileggere con la sua New Jazz Orchestra l'intero "Out To Lunch", per non dire, in ambito italiano, del percorso di musicisti come Eugenio Colombo, Gianluigi Trovesi, Carlo Actis Dato fino a arrivare a Piero Bittolo Bon. Innovatore spesso sottovalutato (i brani in solitudine ad esempio, oggi comuni per un improvvisatore, non lo erano all'epoca), "portatore sano" di germi musicali straordinari, Eric Dolphy rimane ancor oggi – a cinquant'anni dalla morte – uno dei jazzisti più interessanti e complessi, uno spirito libero e gentile, un angelo caduto in volo nel cuore rovente della musica del Novecento e svanito come la musica in quella straordinaria definizione che lo stesso Dolphy ci ha lasciato: "quando ascolti una musica, dopo che è finita, è svanita nell'aria e non potrai catturarla mai più". ■

Ascolti consigliati:

Eric Dolphy, *Out To Lunch* (Blue Note, 1964)
Eric Dolphy, *Last Date* (Emarcy, 1964)
Eric Dolphy, *The Complete Last Recordings In Hilversum & Paris* (Domino, 1964)
Oliver Lake, *Prophet* (Black Saint, 1980)
James Newton, *Romance And Revolution* (Blue Note, 1987)
Otomo Yoshihide NJO, *Out To Lunch* (Doubtmusic, 2005)

Alcune parti, ampiamente rivisitate, di questo testo sono state pubblicate originariamente sul numero 119 della rivista BlowUp, uscita nell'aprile 2008.

Duke Ellington: l'avanguardia come vocazione

di Maurizio Franco

A quarant'anni dalla morte e nonostante la sua collocazione tra gli "immortali" della musica sia da tempo un dato di fatto, la figura artistica di Duke Ellington non sta impolverandosi nel museo del jazz, bensì assume un rilievo crescente tra i musicisti e gli studiosi delle ultime generazioni che, con una concezione sempre più aggiornata e consapevole della storia, stanno correggendo l'ormai vecchia impostazione della storiografia jazzistica in cui l'immagine ellingtoniana resta soffocata in una visione del jazz (purtroppo ancora prevalente) che assegna l'assoluta centralità alla figura dei solisti, con particolare predilezione per quelli appartenenti al periodo che intercorre tra l'affermazione del bebop e la nascita del jazz rock.

La statura e la forza rivoluzionaria di Ellington, ma anche di Armstrong, resta così una questione per il momento confinata all'ambito musicologico inteso in senso stretto oppure si presenta nelle riflessioni culturali di più ampio respiro, le sole, oggi, in grado di proporre una lettura della storia del jazz che riesca a uscire dalla semplice enunciazione di stili e capiscuola costruita in ordine cronologico su specifiche coordinate linguistiche. Non è infatti casuale che il percorso artistico di Ellington si trovi spesso confinato al periodo dei suoi esordi e dei primi successi, cioè agli anni venti e trenta del secolo scorso, quando invece la trasversalità del suo pensiero musicale richiederebbe una collocazione a parte e un'analisi approfondita delle interconnessioni tra la sua musica e quella delle varie epoche storiche del jazz.

Troppo spesso si tende infatti a considerare storicizzabili e indicativi solo i capolavori dello stile giungla, ignorando o guardando con

distacco e approssimazione il resto del suo sterminato catalogo di composizioni. In realtà, gran parte delle pagine legate alla stagione del Cotton Club, quelle considerate come precisamente collocabili in un momento storico ben definito, quindi in relazione più diretta con il resto del linguaggio jazzistico, sono anch'esse, e per molti aspetti, al di fuori dal panorama musicale americano tipico di quegli anni, almeno in riferimento a ciò che consideriamo caratteristico del jazz anni venti [1].

Fortunatamente qualcosa sta mutando e alcune delle più recenti storie del jazz tendono a superare questa impostazione, cercando almeno parzialmente di ritornare su Ellington in momenti successivi del suo percorso artistico e di quello, più generale, del jazz, anche se continua a mancare una ricerca che metta in luce i collegamenti e le differenze tra le sue opere e quelle del più generale mondo jazzistico che, per quasi mezzo secolo, si è mosso intorno a lui.

Ancora meno trattato è il pianismo di Ellington, a volte persino fonte di fraintendimenti e generalmente considerato solo all'interno del suo pensiero compositivo e non come autonomo filone di studio, come campo espressivo ricco, tra l'altro, di elementi che lo pongono in connessione culturale con altri ambiti espressivi [2]. A questo atteggiamento si deve aggiungere la difficoltà a considerare la sua musica come parte di quell'avanguardia musicale del Novecento che ha lasciato segni profondi anche al di fuori del suo ambito di appartenenza, e questo è forse dovuto all'equivoco sul termine avanguardia, il cui uso in ambito jazzistico è sempre venato di ambiguità ed esula da quello che è il suo significato letterale. Entrato nel lessico artistico nel secolo scorso, "avanguardia" in precedenza interessava l'ambito militare e, appunto, quella parte di esercito che anticipava il grosso delle truppe e quindi, per trasposizione, si può identificare con questo termine un artista o una tendenza che pongono le basi per un modo di suonare e di intendere la musica che diventerà successivamente una prassi comune. Nel corso del tempo, soprattutto nell'ambito musicale e jazzistico in particolare, si è inteso con questo vocabolo ciò che usciva da sche-

mi e strutture definiti o dalla tonalità, indipendentemente dal fatto che avesse o meno un futuro o fosse semplicemente un modo particolare di esprimere lo spirito dei tempi in cui veniva realizzato, senza avere una prospettiva temporale più ampia. Confondere il contemporaneo o l'astruso con l'avanguardia è errore comune che lo scrittore Sergio Saviane stigmatizzava usando il termine "avanguardia d'antiquariato", volendo proprio significare la mancanza di sviluppo, la ripetitività costante di certe soluzioni musicali che, invece di aprire le porte al futuro, rimanevano pervicacemente legate al loro passato. Niente a che vedere con la travolgente avanguardia armstronghiana, che introdusse l'idea moderna nel jazz, con il linguaggio parkeriano, foriero di innumerevoli articolazioni future, con la genialità delle *thematic chains associations* di Ornette Coleman, con le intuizioni di Miles Davis e, appunto, con le idee uscite dalla penna e dal mondo di Ellington, sia musicali, sia, anche, extramusicali.

Ornette Coleman

Prima di addentrarci nell'analisi degli innumerevoli elementi d'avanguardia che hanno accompagnato l'intero percorso ellingtoniano è utile citare alcune affermazioni di Cecil Taylor. Il grande pianista, unanimemente considerato un artista d'avanguardia, ha sostenuto che la sua musica è l'estensione di quella di un certo periodo di Ellington e di Monk[3]

e che tra il 1939 e il 1942 nessuno come Duke *ha saputo impiegare in tanti modi diversi la strumentazione della sua orchestra* (….) precisando, in tal senso: *io vorrei estrarre dal suono i colori, come faceva Ellington*[4], per poi affermare, in riferimento alla musica del Novecento: *è Ellington il vero gigante*[5]. In conclusione, egli sostiene: *non avrei mai neanche pensato di poter suonare il piano se non seguendo l'esempio di Ellington, che per me è il fondamento di tutto* (….) *da cui deriva in massima parte il mio approccio alla musica e alla struttura*[6].

L'insistenza sulle citazioni di Taylor ha un fine evidente, che non è solo quello, semplicistico, di evidenziare quanto un artista originale, al di fuori degli schemi e avanzatissimo nel linguaggio, possa essersi ispirato al Duca, bensì di considerare quanto alcuni aspetti della sua opera sono tuttora dei punti di riferimento per qualunque jazzista, sia esso leader, pianista o compositore. Entrando nel merito del suo lascito artistico, in primo luogo bisogna considerare la sua concezione di band leader assolutamente audiotattile, quindi consapevole della necessità di considerare il jazz come arte della performance, terreno ideale di incontro tra musicisti dalla differente personalità.

In tal senso, spostare il pensiero dalla scrittura per uno specifico strumento a quella per "chi" lo suona è pratica comune tra gli autentici compositori di jazz, ma è stato Ellington il primo a realizzarla al più alto livello ispirando le generazioni successive.

Negli anni venti, quando la scrittura delle altre orchestre era ricca e ben definita, il Duca lavorava sul colore specifico del sound dei suoi strumentisti considerando gli interventi solistici come parti integranti della partitura, così come avverrà in futuro con i più rilevanti compositori jazz. Da questa premessa si può comprendere perché Ellington abbia sviluppato l'arte del colore orchestrale, dell'invenzione timbrica, come nessun altro musicista, anche se Gil Evans e Billy Strayhorn si sono mossi in quella stessa direzione raggiungendo picchi di altissimo valore e diventando anch'essi grandi alchimisti del suono, nonostante nessuno di loro abbia scritto tanta musica quanta ne ha composta lui.

Non a caso, la suggestione sonora esercitata da Ellington fece subito una grande impressione e interessò anche studiosi di formazione accademica come Robert Donaldson Darrell, che scrisse di Ellington sin dal 1927 e nel 1932 pubblicò il primo, importante saggio sulla sua musica, nel quale affermò: *nella valorizzazione di nuovi colori tonali Ellington è andato più in là di qualsiasi altro compositore di oggi, popolare o colto. La sua padronanza dei contrasti di colore e negli impasti è una vera arte dell'uso dei politimbri (…) egli ha liberato il sassofono della sua abituale, untuosa dolcezza, ha ampliato le possibilità timbriche del clarinetto (in particolare nel registro chalumeau) e dato agli ottoni una caleidoscopica serie di sfumature tonali*[7].

Analizzando la sua opera complessivamente, si nota infatti che il suo genio coloristico ha prodotto alcune delle più originali combinazioni timbriche della storia della musica, restando sempre all'avanguardia nel dominio del jazz, che tra la fine degli anni venti e gli anni sessanta ha annoverato non molti musicisti in grado di trovare combinazioni sonore inusuali e in grado di uscire dagli organici standard.

Sicuramente il citato Gil Evans per la dimensione di medio e grande organico è tra questi, poi ci sono Jimmy Giuffre per i piccoli gruppi, il Modern Jazz Quartet, i trii di Benny Goodman (quelli con clarinetto, batteria e pianoforte, un organico comunque presente anche nella produzione di Jelly Roll Morton), i quartetti di Gerry Mulligan e Ornette Coleman e il quartetto doppio con cui quest'ultimo ha inciso *Free Jazz*, mentre un autentico cambiamento è giunto alla fine degli anni sessanta, con lo sguardo al rock, al funk, l'irruzione sulla scena dei musicisti dell'AACM e lo sviluppo della linea jazzistica europea, che nell'insieme ha modificato profondamente la composizione strumentale delle orchestre e dei piccoli gruppi jazz.

Dalle magie coloristiche, ottenute con l'uso delle sordine e i suoni fortemente vocalizzati degli ottoni, al fenomenale sound creato dall'inserimento del violino di Ray Nance (pizzicato o suonato con l'archetto) nell'orchestra, dall'uso di altezze non convenzionali da parte

del sax baritono, che cambiavano completamente il sound della sezione ance della sua band, alle meraviglie degli impasti sonori tra voce, trombone e clarinetto e alle invenzioni sorprendenti contenute nella *Such Sweet Thunder*, senza dimenticare *Mood Indigo* e mille altre pagine, Ellington ci sorprende sempre, anche come pianista in grado di sfruttare tutte le risorse sonore della tastiera e di usare sin dagli anni cinquanta lo strumento elettrico.

Rispetto a *Mood Indigo*, l'idea di far suonare all'unisono tromba e trombone sordinati e clarinetto usando registri inusuali (medio per la prima, acuto per il secondo e grave per il terzo) ha prodotto una linea melodica traslucida in cui le voci, sovrapponendosi tra loro, creano un effetto di enorme suggestione, del tutto nuovo nella musica. La forza del colore e l'apporto creativo dei singoli furono poi al servizio di un mondo musicale in cui l'aspetto descrittivo era al centro del sistema narrativo. Il mondo della musica americana comprese presto la diversità di pensiero e di atteggiamento proposta da Ellington, che non a caso fu il primo jazzista a vincere, nel 1931, il premio della New York School of Music con *Creole Raphsody* e fu anche il primo musicista afroamericano di jazz a essere protagonista in video con il cortometraggio *Black And Tan* del 1929.

La sua immagine pubblica fu poi, e da subito, quella di un artista *tout court*, di un compositore e pianista che rifiutava la maschera del minstrels per porsi, lustri prima dei boppers e in linea con Coleman Hawkins, quale musicista dalle spiccate ambizioni artistiche. Non a caso nel 1934 consegnò a un video, antenato dei nostri video clips, la sua *Symphony In Black – Rhapsody Of A Negro Life* nella quale è più facilmente identificabile con lo status e il ruolo del compositore accademico piuttosto che di quello jazzistico, soprattutto negli anni trenta [8].

L'aspetto forse più rilevante della musica ellingtoniana è però l'incessante ricerca formale, la messa in campo di opere dalle fogge e dagli obiettivi differenti, composte senza preoccupazioni di durata e quindi alla ricerca di un'estensione formale e temporale inusuale per il jazz, nonostante l'idea di Jazz Concerto, rapsodica e tri-

partita, fosse stata sperimentata negli anni venti da Paul Whiteman, anch'egli, a suo modo, un innovatore del linguaggio[9]. Ellington affronterà il problema delle forme estese senza subire il limite temporale del disco a 78 giri, i famosi tre minuti per facciata; nel 1929 il suo arrangiamento di *Tiger Rag* verrà suddiviso su due facciate, così come la citata *Creole Rhapsody*, mentre su quattro facciate (quindi due 78 giri) verrà consegnata alla storia la suite *Reminiscing In Tempo* del 1935.

Nel tempo, la dimensione delle opere di Ellington crescerà ulteriormente portandolo a concepire suite di ampie dimensioni, in primo luogo la *Black Brown and Beige* del 1943, di quasi cinquanta minuti, per giungere al *Second Sacred Concert* del 1968, che supera abbondantemente l'ora di musica; in questo quadro non mancano ambiziosi lavori jazz-sinfonici, tra cui *Night Creature*, e poi musical, colonne sonore e persino un balletto.

Alle importanti opere di ampio respiro si aggiungono le pagine di impronta concertistica per solista e orchestra, i drammi musicali con voce narrante, le miriadi di Blues (gran parte alternanti tonalità maggiore e minore) e le miniature impressioniste, gli innumerevoli song, le composizioni bi o tritematiche dello stile giungla, oltre ai brani legati al mondo pianistico. Questi ultimi evidenziano la trasversalità storica del suo modo di suonare lo strumento, antico e modernissimo insieme, nel quale le dinamiche vengono esplorate come non succede in nessun altro pianista jazz; anzi, secondo Gunther Schuller *con poche eccezioni (….) non ho mai incontrato un esecutore, jazz o eurocolto, capace di controllare al tempo stesso una purezza timbrica e una gamma di dinamiche e colori pari alle sue. Suonava in modo che definirei nel profondo dei tasti per produrre il più chiaro e controllato impatto del martelletto sulle corde e ottenerne la risonanza più piena e pura*[10].

Non solo, ma nella fase di passaggio da un pianismo orchestrale, in cui le mani si intrecciano sulla tastiera in modo paritario, a un'idea moderna di uso del piano nella quale il senso melodico della mano destra diventa il motore principale della musica, Ellington è sulla stessa linea di Earl Hines, considerato colui che ha moderniz-

zato l'uso dello strumento.
Clamorosamente, però, la dimensione pianistica di Ellington è ancora, a livello generale, sottovalutata ed è stato totalmente trascurato il fatto che il suo uso del piano partiva da una conoscenza assoluta dei singoli suoni ed effetti ottenibili sulla tastiera, possedeva infinite sfumature di tocco, evidenziava uno swing, un senso del tempo, senza pecche anche nei brani lenti mentre la sua concezione armonica era inusuale, di assoluta originalità, la stessa che si riverberava nelle armonizzazioni dell'orchestra.
In realtà, anche altri strumenti hanno trovato la loro dimensione moderna nella band di Ellington, come per esempio il contrabbasso, la cui storia sino agli anni cinquanta passa per la sua musica. Dall'uso di due contrabbassi, sperimentato a metà degli anni trenta, si giunge infatti alla rivoluzionaria lezione di Jimmy Blanton, che non solo conferirà allo strumento una dimensione solistica sviluppando, al tempo stesso, un solido *walking bass*, ma addirittura anticiperà le concezioni di Scott La Faro, maturate vent'anni dopo, inserendo il basso nel cuore della musica e facendolo dialogare con gli altri strumenti. Esemplari, in tal senso, pur considerando alcuni piccoli nei nell'esecuzione, i duetti incisi tra il 1939 e il 1940 con lo stesso Ellington.

Con la voce il Duca è stato ancor più radicale, esplorando tutti i territori possibili della vocalità, a cominciare dall'invenzione di quell'uso puramente timbrico, strumentale della voce che ha dato vita a diverse e significative pagine, la cui logica è stata ripresa da pochi altri musicisti, tutti di epoche molto vicine alla nostra, come per esempio Mathias Ruegg della Vienna Art Orchestra. Prima con blues women nere quali Adelaide Hall e Baby Cox, quindi con un soprano classico come Kay Davis, infine con l'impareggiabile Alice Babs, scomparsa proprio in questo 2014, Ellington ha esplorato la dimensione strumentistica della voce affiancandola al più tradizionale canto jazzistico, *scat* o non *scat*, portando voci liriche nella trama jazz o utilizzando imponenti masse corali, ma anche scrivendo semplici recitativi e finendo per inserire nella musica anche la propria stessa voce modulata in maniera teatrale e musicale

Duke Ellington

insieme [11]. Una completezza di trattamento troppo spesso ignorata dagli studi ellingtoniani, che si soffermano solo sull'importante originalità dell'uso della voce come strumento dimenticandosi che esso rientra in un ben più ampio rapporto con la vocalità. Infine, non dimentichiamo che tra i primi a introdurre nella batteria l'hi-hat, il piatto a pedale definito nella sua forma moderna nel 1927, ci fu il batterista Sonny Greer, partner fondamentale di Ellington sino agli anni quaranta.

Non possiamo nemmeno dimenticare il rapporto del grande compositore con la letteratura e con la simbologia numerologica del cristianesimo, che tanta importanza ha rivestito per la realizzazione di opere quali la *Such Sweet Thunder* o i Concert Sacri. Nella prima trasporta la costruzione del sonetto shakespeariano in musica componendo quattro brani basati su quattordici frasi di dieci note ciascuna, mentre nei secondi costruisce melodie o struttura i brani partendo dai numeri tre, quattro, sei, dodici, fondamentali nella numerologia cristiana.

Quanto ai testi da lui stesso scritti, ampiamente criticati per il loro valore letterario, vanno considerati sia in relazione alla musica, sia come sincere affermazioni di un uomo semplice, ma profondo, che nel caso della religione ribadisce i concetti sull'onnipotenza di Dio, la necessità di amare il prossimo, la fiducia nel perdono, che sono poi gli stessi concetti espressi da John Coltrane nel poema che accompagna *A Love Supreme*. Curiosamente, la suite di musica sacra del sassofonista, incisa nel dicembre del 1964, è coeva al primo *Concert Of Sacred Music* di Ellington, dell'anno successivo, nel segno di una esigenza religiosa che si manifestava in una forma nuova (e quindi all'avanguardia) proprio in quel periodo, accompagnandosi alle tendenze più legate alla turbolenta situazione sociale.

Sotto quest'ultimo aspetto, l'immagine di Ellington all'interno del mondo afroamericano è stata spesso oggetto di opinioni contraddittorie circa la sua posizione nei confronti delle tematiche sociali. Se, certamente, egli non era un rivoluzionario favorevole alla separazione tra neri e bianchi, ma un americano che credeva in una

nazione policulturale, è indiscutibile il suo costante ribadire che il nero era parte integrante e insostituibile della società americana. Inoltre, per lui l'identità del nero poggiava direttamente su radici africane, su un'Africa da lui vissuta come un universo mitico, un luogo al quale riferirsi costantemente lungo tutto l'arco della sua carriera [12].

Ritroviamo infatti il continente africano nei titoli di molteplici opere, a partire dalle due suite dedicate ad altrettante nazioni quali la Liberia (*Liberian Suite*) e il Togo (*Togo Brava Suite*), nella delicatezza di *African Flower*, nei formidabili contrasti dinamici de *La plus belle africaine*, nel racconto fantastico di *A Drum is a Woman*, nella suite *Afro Bossa*, così come la storia dei neri d'America diventa parte integrante del suo percorso artistico. Dalla *Symphony in Black* alla monumentale *Black Brown and Beige*, di cui la prima è il cartone preparatorio mentre la seconda anticipa l'ambizioso oratorio di Wynton Marsalis *Blood On The Fields*; dal musical *My People* ai molteplici ritratti di Harlem quale centro della cultura, del sapere, del pensiero e della vita afroamericana, culminati nella *Harlem Suite*, per giungere infine allo sguardo al mondo delle Indie Occidentali, che su di lui hanno sempre esercitato un profondo fascino. La consapevolezza di essere americano e, al tempo stesso, il riconoscimento delle sue lontane radici culturali hanno convissuto in un pensiero nel quale la rivendicazione dei diritti civili e della piena integrazione tra bianchi e neri è sempre stata proclamata ad alta voce, ovviamente più in linea con la politica di un Martin Luther King che con il mondo di Malcolm X, ma più per la strategia che nei fini ultimi. Nella musica di Ellington non mancano poi ritratti sulle grandi figure dello spettacolo afroamericano, come quelli dedicati all'attore e regista Bert Williams, all'impareggiabile maestro del tip tap Bill "Bojangles" Robinson e alla ballerina e cantante Florence Mills, segno di una reale e sentita appartenenza culturale alla comunità artistica africana-americana.

Anche sotto il profilo del marketing e delle innovazioni tecnologiche il mondo ellingtoniano appare decisamente all'avanguardia; sin dai tempi del Cotton Club, l'orchestra veniva pubblicizzata con nuove

e ancora inutilizzate tecniche di marketing, consistenti nella diffusione radiofonica delle serate nel celebre cabaret di Harlem, nell'incisione di dischi e nella realizzazione di tournée in parte legate a questa produzione, precedute da articoli e interviste sui giornali e dalla stampa di manifesti che pubblicizzavano i concerti, contribuendo a creare interesse tra il pubblico degli appassionati. Quanto alle incisioni discografiche, non solo Ellington utilizzò, come scrivevamo, più facciate di 78 giri per realizzare le sue opere più ambiziose, ma fu tra i primi a usare le camere d'eco e le incisioni elettriche, nonché la dissolvenza pensata con finalità musicali, come avviene nella prima versione di *Caravan* del 1936. Quel brano venne inizialmente realizzato in una forma molto meno afro e più medio orientale di quanto non avvenne in seguito, con un'ambientazione sonora che portava a immaginare una carovana che viaggia nel deserto e, grazie alla dissolvenza, sparisce lentamente dallo sguardo finendo dietro a delle immaginarie dune.

Come si può evincere da questo quadro, Ellington era capace di muoversi in un ambito musicale che travalicava quello del jazz o della popular music, nel quale trovava una felice sintesi tra le sue ambizioni compositive ed espressive e la necessità di raggiungere un vasto pubblico, cioè di conseguire quella indipendenza economica che, sola, gli avrebbe garantito la possibilità di essere sempre all'avanguardia, di sfuggire dalla routine e di comporre musica che, come amava dire, era buona se suonava bene.

Nel suo percorso il Duca cercò quindi di declinare la sua concezione di bellezza in una infinità di direzioni, affrontando sino all'ultimo tutte le sfide musicali che la sua immaginazione gli proponeva. ■

1 Una collocazione storica più ampia e innovativa si trova, a livelli diversi di attenzione, in storie del jazz di conio più recente, tra le quali segnaliamo: Ted Gioia, *The History Of Jazz*, Oxford University Press, USA 1997 (ed. italiana a cura di Francesco Martinelli, *Storia del Jazz*, EDT Torino 2013); Alyn Shypton, *A New Hystory Of Jazz*, Continuum, Londra 2001 (ed. italiana a cura di Vincenzo Martorella, *Nuova Storia del Jazz,* Einaudi, Cles 2011); Maurizio Franco, *Il Jazz*, in *Storia della Musica*, vol. IV, diretta da Alberto Basso, UTET, Torino 2004; Stefano Zenni, *Storia del Jazz – Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa, Pavona 2012.

2 Due studi interessanti sul pianismo di Ellington sono i brevi saggi di Franco D'Andrea, *Il pianismo di Ellington: un'analisi*, in Musica Oggi 19/1999, e di Henry Martin, *From Fountain To Furious: Ellington's Development as Stride Pianist*, in Musica Oggi 23/2003-04.

3 In Spellman A.B.: *Quattro vite Jazz,* minimum fax, Roma 2013 (edizione originale *Four Lives in The Bebop Businnes*, USA 1966).

4 Spellman, op.cit.

5 Spellman, op.cit.

6 Spellman, op.cit.

7 R.D. Darrell, *Black Beauty*, in *Disques*, 6/1932 (in Mark Tucker, *The Duke Ellington Reader*, Oxford University Press, USA 1993).

8 Illuminante, a tale proposito, l'immagine di apertura nella quale viene introdotta nella buca delle lettere del "Duke Ellington Studio" la comunicazione che la prima mondiale dell'opera commissionata sarebbe andata in scena poco tempo dopo.

9 Sull'argomento, vedi John Howland, *Ellington Uptown – Duke Ellington, James P. Johnson and the Birth of Concert Jazz*, The University Of Michigan Press, USA 2009.

10 Gunther Schuller, *The Swing Era*, Oxford University Press, USA 1989, (ed. italiana a cura di Marcello Piras, *Il Jazz, l'era dello Swing – I Grandi Maestri*, EDT, Torino 1999).

11 Un esempio curioso lo troviamo nel brano *Moon Maiden*, del 1969, contenuto nell'album *The Intimate Ellington* (Pablo Records), nel quale Ellington sovraincide un recitar cantando sopra il sound della celesta.

12 Per approfondire gli aspetti simbolici e il modo di guardare l'Africa di Ellington, uno scritto imprescindibile si trova in: Luigi Onori, *Il jazz e l'Africa – radici, miti, suoni*, cap. IV, *L'Africa e Duke Ellington, tra affreschi sonori ed emancipazione*, Stampa Alternativa, Roma 2004.

Sun Ra

Il messaggero degli alieni

di Aldo Gianolio

Immagino un mondo senza guerra, un mondo senza odio. E immagino noi che lo attacchiamo, perché non se l'aspetteranno (Jack Handey)

Sun Ra era in piedi, bello come il sole, che parlava parlava e parlava ai suoi orchestrali seduti in semicerchio. Erano quindici, gli orchestrali. Tredici di loro non lo ascoltavano non vedendo l'ora che finisse la sua tiritera, gli sguardi spenti nel vuoto. Due invece erano concentrati con gli occhi fissi e le orecchie voltate dritte verso di lui: ogni volta che Sun Ra stava per finire uno dei suoi ragionamenti i due gli dicevano sì con la testa, anche se sembravano ragionamenti insensati da ogni punto di vista, e si buttavano a pesce a raccogliergli il fazzoletto, quando gli cascava, fazzoletto con cui Sun Ra si tergeva il sudore dalla fronte, sudore abbondante, tipico delle persone grasse che si trovano in ambienti chiusi nelle giornate calde.

Se Sun Ra era grasso come un ippopotamo, i due premurosi orchestrali erano magri come chiodi, il ritratto della fame: si chiamavano Charles Stephens e Akh Tal Ebah: quest'ultimo, a dire il vero, faceva Williams di cognome e ancora molti quando lo incontravano lo chiamavano Williams, ciao Williams, come stai? gli dicevano, e lui seccato ricordava agli smemorati interlocutori che ora si chiamava Akh Tal Ebah, aveva cambiato nome perché si era convertito alla religione musulmana per vedere se come nero camuffato da arabo poteva avere più possibilità di metter un pezzo di pane sotto i denti. Charles Stephens e Akh Tal Ebah erano nuovi arrivati nell'orchestra, ecco perché stavano così attenti a quello che

diceva Sun Ra, Charles Stephens come trombonista, Akh Tal Ebah come trombettista: quella era addirittura la loro prima prova in assoluto con la cosiddetta Solar Arkestra, da anni guidata da Sun Ra, musicista molto celebre presso quelli che lo conoscevano, quattro gatti che trovavano eccitante l'avanguardia musicale sotto qualsiasi veste essa si presentasse.

Sun Ra, all'anagrafe Sonny Blount, tanto che in giro ancora qualcuno lo chiamava Sonny Blount, ma lui faceva finta di niente come se avessero chiamato il muro, s'era dato il nome di Sun Ra subito dopo essersi auto-nominato gran sacerdote del dio Sole, e difatti *sun* vuol dire sole in inglese e *ra* vuol dire sole in egiziano, tanto per non essere frainteso. Sonny Blount voleva vedere se con il nome altisonante di Sun Ra e come nero camuffato da gran sacerdote del dio Sole finalmente avrebbe potuto essere considerato e apprezzato nel campo del jazz, dato che fino a quel momento tutti lo avevano ignorato, biasimandolo: mai Sonny Blount si sarebbe dimenticato la sua prima scrittura come pianista nella big band di Fletcher Henderson da cui fu subito allontanato per le proteste degli orchestrali che non avevano capito il suo modo di suonare bislacco troppo avanti nei tempi; è proprio vero che i musicisti, che dovrebbero essere quelli che di musica ne capiscono di più, sono invece quelli a capirne di meno in assoluto.

Sun Ra, dicevamo, parlava prolisso ai suoi orchestrali, perdendo spesso il filo del discorso e facendo un sacco di digressioni, paludato da una palandrana piena di colori e un berretto bianco con i paraorecchi che sembrava la cuffia che porta la donna nel quadro di Jan Vermeer esposto al Rijksmuseum di Amsterdam, sì, proprio quello della donna che versa il latte nella ciotola per la colazione del mattino, un bel quadro, non c'è che dire, ma se quel copricapo già faceva ridere ai tempi di Vermeer, tre secoli dopo, ai tempi di Sun Ra, non poteva che fare ridere il doppio. I due nuovi arrivati però non ridevano per niente, impegnati a capire quello che Sun Ra diceva con grande enfasi sacerdotale, accompagnato dai rumori

metallici provocati a ogni suo movimento dai ciondoli dorati attaccati a catene che gli scendevano dal collo e dai polsi, alcuni dei quali arrivavano persino a trenta centimetri di diametro. Erano pendagli raffiguranti il sole e luccicavano sopra la lunga palandrana colorata su cui era infilata una grande pettorina coperta di tante lamine di alluminio. Sun Ra s'era vestito come secondo lui si sarebbe potuto vestire proprio un sacerdote del dio Sole nell'antico Egitto, un sacerdote che avesse avuto di continuo contatti intergalattici con i mondi più lontani dell'universo, *il passato e il futuro che si uniscono*, diceva con enfasi riassumendo quello che era il succo della sua filosofia.

Io non appartengo alla razza-uomo, diceva Sun Ra ai suoi orchestrali, una solfa che tutti, tranne i due nuovi arrivati, avevano sentito centinaia di volte, la mia razza è la razza-angelo, sono l'angelo intergalattico portavoce del Creatore Cosmico per cercare di salvare voi terrestri dalla fine del mondo, che se non mi ascolterete arriverà presto e inesorabile. Siete dei musicisti fortunati, continuava poi rivolgendosi esplicitamente a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, i nuovi orchestrali, per dare loro il benvenuto nella prima seduta di prova, io sono il vostro gran sacerdote, diceva, adesso avete un sacerdote e permettetemi che sia il primo a farvi le congratulazioni. I vostri guai sono finiti, adesso a voi ci pensa Sun Ra. Dato che questa è la vostra prima prova, aggiungeva, sarete impazienti, ansiosi di conoscere nei particolari il mio metodo compositivo, unico negli annali dell'orchestrazione mondiale, metodo con cui ottengo risultati miracolosi in anticipo di decenni, che dico, di secoli sulla coscienza attuale della composizione.

Vi chiedo subito una cosa: non abbiate paura della *mia* musica; vi metto in guardia perché all'inizio la *mia* musica fa paura a tutti, la gente ne è terrorizzata, e sapete perché fa paura? Dopo la domanda Sun Ra era rimasto fermo con le mani alzate guardando fisso a bocca aperta i due nuovi orchestrali e questi imbarazzati non sapevano cosa rispondere, ma alla fine era lui stesso che si rispondeva:

fa paura, diceva, perché rappresenta la felicità, quella alla quale voi terrestri non siete ancora abituati. Ricordatevi, la *mia* non è musica di questo pianeta ma di un altro lontano anni luce, e non può essere giudicata con metri musicali terrestri; voi siete semplici terrestri, va bene, e non la potete capire, la *mia* musica, ma tranquilli, da adesso siete guidati dalla mano magica del vostro gran sacerdote venuto direttamente da Saturno, il cosiddetto Pianeta degli Anelli, e non dovrete pensare più a niente, sarà il vostro sacerdote Sun Ra a indicarvi la strada.

Proprio all'apice dell'enfasi oratoria Sun Ra abbassò all'improvviso le braccia, smise di parlare e rimase immobile per qualche minuto guardando per terra, tanto che Charles Stephens e Akh Tal Ebah si preoccuparono pensando che si fosse sentito male. Invece dopo poco alzò la testa e partì difilato dirigendosi verso i camerini del

Sun Ra Arkestra, 1960 (ph. archivio di Marshall Allen)

night club in cui lui e i suoi quindici orchestrali si erano riuniti in quel pomeriggio afoso d'agosto per le prove del concerto che si sarebbe svolto la sera stessa, sempre lì, era lo Slug's Saloon, situato nella Lower East Side di New York, al civico 242 dell'East Third Street, tempio degli estimatori della musica d'avanguardia, estimatori che perlomeno nelle grandi città riescono qualche volta a fare numero. Charles Stephens e Akh Tal Ebah si guardarono in faccia stupiti per quella inaspettata partenza e cercarono con gli occhi spaesati gli altri orchestrali. A quegli sguardi interrogativi, quasi impauriti, i compagni risposero che non c'era di che preoccuparsi, sono le solite pause che si prende Sun Ra, dissero, è andato a mangiarsi un paio di hamburger nel camerino. Charles Stephens e Akh Tal Ebah approfittarono a loro volta della pausa per andare a pisciare, perché quel giorno non avevano mangiato niente ma di acqua ne avevano bevuta in gran quantità, si trovava ancora gratis, l'acqua, e dirigendosi verso i gabinetti passarono davanti al camerino di Sun Ra intravedendolo nascosto dietro lo sportello aperto del frigo che gli lasciava scoperte in basso solo le scarpe di corame nere riluccicanti di brillantini e in alto la cuffia di stoffa bianca con i paraorecchie.

Dopo mezz'ora si ritrovarono tutti al loro posto in formazione per cominciare le prove. Charles Stephens e Akh Tal Ebah non sapevano cosa fare: non avevano ricevuto ordini e non c'erano spartiti sui leggii, così guardavano di continuo Sun Ra sperando in qualche segnale, qualche indicazione dal grande sacerdote, che era già nella sua postazione di comando, dietro ai suoi strumenti, un piano, un sintetizzatore Moog, una bandura dell'Ucraina che lui chiamava Arpa del Sole, una celesta, un organo, un gong, un kora e un koto. A un tratto si alzò con le braccia aperte verso l'alto, era la sua posizione preferita, richiedendo attenzione, la massima attenzione, e cominciò a parlare rivolto a tutta l'orchestra, mentre invece si rivolgeva soprattutto ai due nuovi arrivati, Charles Stephens e Akh Tal Ebah. Diceva che i musicisti debbono mettersi al servizio del collettivo, evitando i protagonismi, ricordatevi che

quando improvvisate dovete farlo solo fino a quando quello che state suonando rimane essenziale, diceva loro, dopodiché dovete fermarvi, dovete avere l'onestà di capire quando quello che state suonando non è più essenziale e fermarvi, perché non c'è bisogno sulla Terra di musica superflua, ce n'è fin troppa; su Saturno c'è solo musica essenziale e regna l'armonia, sulla Terra la maggior parte della musica è superflua, e regna il caos. Poi, continuava, dovete liberarvi da ogni condizionamento musicale, dovete cancellare i vostri modelli, dovete dimenticare quello che sapete fare e dovete trovare da soli la vostra strada nel collettivo.

Sempre rimanendo in piedi Sun Ra cominciò a suonare qualche nota al sintetizzatore Moog, suoni senza apparente senso, e invece di senso ne avevano eccome, erano suoni intergalattici. Dopo poco lo seguirono il contrabbassista, il batterista e vari percussionisti che andarono a formare un tessuto sonoro prima rarefatto poi sempre più fitto, teso e compatto sino a che gli orchestrali, cominciando a soffiare alla disperata dentro alle loro trombe, ai loro tromboni e ai loro sassofoni, lo fecero letteralmente esplodere, il tessuto sonoro, un casino della madonna. In quella specie di ritorno al caos primordiale si inserirono anche Charles Stephens e Akh Tal Ebah con trombone e tromba, prima timidamente, poi soffiando sempre più forte e sempre più scoordinati; a pensare che avevano studiato tanti anni armonia e composizione e avevano fatto tanta fatica a copiare gli *assolo* di Jay Jay Johnson e Clifford Brown, mentre adesso col gran santone Sun Ra dovevano buttare tutto alle ortiche e suonare a chi ha più fiato più ne metta nella più completa libertà, c'era da spararsi un colpo. Speriamo che perlomeno Sun Ra ci dia un anticipo sulla paga, pensarono entrambi nello stesso momento, mentre soffiavano come ossessi dentro gli strumenti, così dopo ci andiamo a comprare qualche frittella e una birra, che lo stomaco ha i crampi e piange.

Raggiunto il massimo del casino che si poteva ottenere, Sun Ra con un gesto imperioso della mano destra diede lo stop alla musi-

ca e all'improvviso fu silenzio, suonava ancora solo l'aria, che dava dei riverberi, sembrava pulviscolo e invece erano riverberi. Prova finita. Rompete le righe. Gli orchestrali deposero i cosiddetti attrezzi del mestiere con l'impegno di trovarsi lì la sera stessa per il concerto: guadagnarono l'uscita lesti come lepri per la paura d'essere catturati da Sun Ra e dover sentire per l'ennesima volta la menata sulla sua filosofia. Charles Stephens e Akh Tal Ebah invece rimasero nel salone con la ferma intenzione di chiedere un anticipo della paga. Sun Ra andò verso il camerino cominciando già prima di arrivarci a togliersi ciondoli e paludamenti, seguito dagli occhi attenti dei due. Entrato, pose gli indumenti sullo sgabello e mettendo ancora più in mostra l'abbondanza di grasso si chinò verso il lavandino e con un pezzo di sapone si lavò la faccia e le ascelle e mentre si asciugava con un telo grezzo di canapa rosso, avendo intravisto Charles Stephens e Akh Tal Ebah sulla porta che guardavano intimiditi, li fece entrare.

Scusate ragazzi, nel frigorifero, nell'angolo in basso a destra deve esserci un pezzo di arrosto freddo. Ecco, tiratelo fuori e mettetelo in mezzo alle due fette di pane che trovate sul tavolino vicino al frigo, e mentre il gran sacerdote si infilava un pigiama color carta da zucchero Charles Stephens e Akh Tal Ebah eseguivano gli ordini con l'acquolina in bocca. Intanto che ci siete, ragazzi, aggiunse Sun Ra mentre si abbottonava la giacchetta, in quei panini assieme all'arrosto mettete per piacere anche un paio di cetriolini sott'aceto che trovate sempre nel frigo, in uno dei boccetti in fila sul fondo, vicino allo scomparto dei formaggi. Ah! dimenticavo, portatemi per piacere anche una bottiglia di birra, è sempre nel frigo, grazie, molto gentili.

Charles Stephens e Akh Tal Ebah obbedirono sperando che Sun Ra si dimostrasse generoso offrendo loro qualcosa da mettere sotto i denti, visto il frigorifero così ben rifornito, ma niente da fare: Sun Ra agguantando con noncuranza il panino imbottito lo addentò con gusto senza pensare minimamente che i due potessero essere

affamati e cominciò a parlare, nella convinzione che fossero rimasti per avere altri preziosi ragguagli sulla sua formidabile filosofia. Sun Ra parlava e parlava a bocca piena, ogni tanto buttando giù un bel sorso di birra fresca, mentre loro senza ascoltarlo cercavano di trovare il tempo giusto per inserirsi in qualche pausa del discorso e così poter chiedere un anticipo della paga, ma senza riuscire mai a trovarlo, il tempo giusto: quando Sun Ra si zittiva per qualche secondo, subito cercavano di fare la loro richiesta, ma Sun Ra riprendeva incurante delle loro parole, ci passava sopra, le schiacciava, verrebbe da dire, come lo schiacciasassi i sassi.

Dovete una buona volta decidervi a cancellare dalla vostra testa tutto quello che avete finora imparato, soprattutto quello che avete copiato dai vostri musicisti preferiti, dovete insomma scordarvi tutto quello che hanno fatto i cosiddetti *grandi* del passato, diceva Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah riprendendo il discorso che aveva cominciato prima delle prove, perché facendo questo sarete voi a controllare lo strumento, diceva, non lo strumento a controllare voi. Vi dico che essere capaci di controllare uno strumento significa soprattutto non venirne controllati. Finito il panino, Sun Ra si alzò e puntò il dito verso Charles Stephens e Akh Tal Ebah alzando la voce: ricordatevelo bene, siete voi che dovete controllare lo strumento, non lo strumento controllare voi! Rimase qualche secondo in stato catatonico che subito Charles Stephens e Akh Tal Ebah cercarono di formulare la richiesta per la quale erano rimasti, la richiesta di un anticipo sulla paga, dato che non avevano un soldo in tasca ed era tutto il giorno che non mangiavano, ma Sun Ra riprese subito il proprio filosofeggiare senza considerare minimamente il loro tentativo, nemmeno se n'era accorto.

Voi finora, prima di conoscere Sun Ra, diventato da oggi il vostro sommo sacerdote, disse Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, avete copiato i cosiddetti *maestri*, avete imparato i loro vecchi trucchi, i cosiddetti *trucchi del mestiere*, vi siete dati un gran da fare per padroneggiare il vocabolario del jazz, disse Sun Ra, giorni

e notti a studiare per arrivare a suonare uguale a chi ha suonato magari vent'anni prima di voi, o addirittura cinquanta, al massimo per arrivare a suonare le stesse cose più velocemente o a maggior volume o articolandole più chiaramente. A voi sembra così di dominare lo strumento, ma di fatto, anche se la cosa vi potrà sembrare paradossale, è lo strumento che domina voi. Voi siete dominati dallo strumento completamente, la pratica sullo strumento vi ha obnubilato il cervello a tal punto che credete di essere voi a dominarlo, lo strumento, e invece è lo strumento che domina voi. Per fortuna sono arrivato io a salvarvi e a aprirvi gli occhi.

Fino a oggi le tue dita, Charles Stephens, sulla tromba, suoni la tromba, vero? no, suono il trombone, ah, scusa, allora le tue dita sul trombone, e le tue, Akh Tal Ebah, sulla tromba, bisogna che ve lo dica, disse Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, fino a oggi le vostra dita hanno seguito i solchi profondi segnati dai milioni e milioni di movimenti delle dita dei musicisti che vi hanno preceduto e voi praticando e rafforzando questi solchi credete di diventare i padroni dello strumento, i padroni assoluti, ma di fatto non fate che stringere ancora di più le catene della vostra schiavitù. Io vi insegno a dimenticare come hanno suonato le migliaia di jazzisti che ci sono stati prima di voi e a concentrarvi sul *cosa* è lo strumento in sé stesso, a diventare recettivi alla sua voce, quella innata, congenita, intrinseca, e a imparare da essa, diventando voi e lo strumento un tutt'uno. Ricordatevi che l'unità del musicista con lo strumento è la chiave per liberare la musica e farla librare verso il futuro. Sun Ra si fermò una seconda volta, sospese le parole per qualche secondo guardando nel vuoto, che Charles Stephens e Akh Tal Ebah riuscirono finalmente a chiedergli l'anticipo sulla paga, abbiamo le tasche vuote, gli dissero, nemmeno un soldo, e vediamo i sorci verdi dalla fame, ma Sun Ra quando spiegava la sua filosofia era preso come da un raptus così non si accorse che avevano parlato e riprese il filo del suo ragionamento da dove l'aveva lasciato.

Uno straordinario esempio di unità fra strumento e musicista l'avete avuto alle prove di oggi, disse Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, lo strumento era il Moog e il musicista era Sun Ra. Sarete stati meravigliati per come sono riuscito a procedere con sicurezza con un simile strumento, che non gli dareste due soldi, strumento di cui i musicisti terrestri ogni volta che lo suonano ne diventano prigionieri, ma io non sono un incauto e maldestro terrestre, io vengo da Saturno, e figuratevi se il Moog avrebbe potuto sopraffarmi. Voi avete sentito come l'ho usato, disse Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, e probabilmente avrete detto mentre mi ascoltavate: che grande sensibilità ha quest'uomo che dice di provenire da Saturno, ma se vi siete accorti della mia sensibilità evidente persino ai sassi, non vi siete di sicuro accorti del mio virtuosismo, perché come tutti i veri virtuosi non do a vedere di essere un virtuoso, dato che nel mio riuscito tentativo di trovare l'unità con lo strumento il *virtuosismo appariscente* è l'ultima cosa che conta, quello che conta è invece il *virtuosismo dissimulato*; con questo voglio dirvi che è proprio perché non do a vedere d'essere un virtuoso che virtuoso lo sono il doppio, se lo dessi a vedere, mettiamo inanellando una serie velocissima di note da dare la polvere a Art Tatum (ne sarei capace ma evito a bella posta di farlo), sarei un virtuoso semplice, tutti sono capaci di dimostrarsi virtuosi facendo i virtuosi, basta un po' di allenamento, il difficile è essere virtuosi senza apparirlo, e chi come me riesce a essere virtuoso senza apparirlo, diceva con passione Sun Ra a Charles Stephens e Akh Tal Ebah, ebbene si può dire che sia senza ombra di dubbio il virtuoso dei virtuosi, anche se è difficile capirlo, sono d'accordo con voi. I virtuosi dei virtuosi vengono capiti solo dai loro pari, dagli altri virtuosi dei virtuosi, ma dato che fra i terrestri questi virtuosi dei virtuosi si possono contare sulle dita di una mano, ci sono pochi al mondo a poter riconoscere il *virtuosismo dissimulato* dei virtuosi dei virtuosi, fra i quali si annovera a pieno merito anche il vostro gran sacerdote Sun Ra.

Il vero virtuosismo, ricordatevi, è la dissimulazione del virtuosismo e c'è da dire che in questa dissimulazione il vostro gran sacerdote Sun Ra è veramente un mago; mi ricordo, disse Sun Ra diventando improvvisamente triste, quando giovinetto entrai come pianista nell'orchestra di Fletcher Henderson, la più importante orchestra del tempo, lì il mio virtuosismo dissimulato non venne capito e fui licenziato dopo il primo concerto proprio per le proteste dei colleghi orchestrali, tutti virtuosi appariscenti. Eh, ci rimasi male, molto male. Ma questa è un'altra storia, adesso ragazzi andate, ci vediamo stasera. Io non vado a casa, anche se abito vicino rimango qui, mi faccio un pisolino nella branda che ho messo nel camerino, stasera avrò bisogno di tutte le mie forze per riuscire a captare i segnali intergalattici che mi arrivano direttamente da Saturno. Voi

dove abitate? vicino o lontano? Charles Stephens e Akh Tal Ebah risposero di abitare anche loro lì vicino, in un appartamento in affitto alla East Seventh Street, nei paraggi di Tompkins Square, e sembrando essere l'occasione buona stavano ancora per chiedere un anticipo della paga che: oh! bene, disse Su Ra improvvisamente diventato frettoloso, io abito tre isolati dopo, all'East Teenth Street, possiamo dire di essere vicini di casa, bravi, andate, ora, andate, lasciate riposare il vostro gran sacerdote.

I due se ne andarono con le budella che strisciavano per terra dalla fame e dal nervoso di non essere riusciti a chiedere un anticipo sulla paga. E adesso cosa potevano fare? cosa mangiavano? come facevano a arrivare sino a sera? Uscirono dirigendosi verso l'appartamento preso in affitto (avevano lasciato al proprietario gli ultimi soldi), un appartamento già ammobiliato mezzo fatiscente con il frigo da un paio di giorni completamente vuoto, al contrario del frigo di Sun Ra nel camerino dello Slug's Saloon, stracolmo di hamburger, cosciotti d'agnello, pollo fritto… Si incamminarono desolati e quando arrivarono era già l'ora di tornare indietro, si sciacquarono un poco, si pettinarono, bevvero acqua a volontà e ripresero a piedi la strada per ritornare al locale.

Appena entrati allo Slug's Saloon, Charles Stephens e Akh Tal Ebah raggiunsero i camerini passando davanti al palco; in platea c'erano cinque spettatori. Sun Ra era seduto vicino alla branda su uno sgabello vestito di tutto punto da gran sacerdote del dio Sole, con tanto di ciondoli ciondolini e ciondoloni, sembrava cercare ispirazione, silenzioso, le braccia abbandonate lungo il corpo, con gli occhi chiusi e la faccia rivolta verso l'alto. Non lo disturbarono e seguendo l'esempio degli altri orchestrali si misero al loro posto in formazione. Con grande meraviglia videro che sopra i leggii c'erano degli spartiti, chiesero ai compagni come mai e questi risposero che era la musica da suonare quella sera, *le ultime composizioni di Sun Ra*, dissero, ma non le abbiamo mai suonate! protestarono Charles Stephens e Akh Tal Ebah, per quale motivo non le

abbiamo provate alle prove oggi pomeriggio? Le prove sono le prove, risposero i compagni, il concerto è il concerto, un'altra cosa. Vi dovrete abituare ai metodi di Sun Ra.

Fu proprio da allora, da quando in quella sera afosa di agosto ebbero la sorpresa di trovarsi gli spartiti sul leggio di cui si era fatto senza durante le prove pomeridiane, che i giudizi su Sun Ra di Charles Stephens e Akh Tal Ebah, sino a quel momento convergenti, cominciarono a divergere; le loro idee, prima completamente concordi, cominciarono ad allontanarsi diventando col passare degli anni sempre più discordi, lontane mille miglia l'una dall'altra. Akh Tal Ebah, il trombettista, avrebbe cercato per tutta la vita di persuadere Charles Stephens che Sun Ra era un genio e dal canto suo Charles Stephens, il trombonista, avrebbe cercato sino alla morte, perché morì qualche anno prima di Akh Tal Ebah, di convincere Akh Tal Ebah che Sun Ra era un ciarlatano. Ma proprio a cominciare da quel primo concerto, quando si trovarono senza aspettarseli gli spartiti delle nuove composizioni di Sun Ra sul leggio, Akh Tal Ebah ebbe la conferma che la musica di Sun Ra era la musica più geniale al mondo e niente mai lo avrebbe mosso da questo giudizio categorico, mentre Charles Stephens si interrogò per la prima volta sull'effettivo valore di quella musica, che solo un momento prima credeva ineguagliabile, mentre ora, preso dal tarlo del dubbio, un dubbio che divenne nel breve volgere di alcuni anni certezza, cominciò a pensare che una musica più ciarlatana non era mai stata concepita sulla faccia della Terra, senza mutare di pensiero sino alla fine dei suoi giorni. A chi gli chiedeva perché non si licenziava se pensava di suonare una musica così ciarlatana, rispondeva che rimaneva nella Solar Arkestra di Sun Ra solo per lo stipendio che, pur misero, doveva essere tenuto ben stretto in quel periodo di crisi per le orchestre jazz.

Sun Ra finché rimase in vita divise i giudizi della gente sulla sua arte, anche se dobbiamo dire erano molti più i detrattori che gli ammiratori; invece appena morto cominciarono a ammirarlo incon-

dizionatamente e universalmente, affermando senza mezze misure che era un genio. È il destino dei geni, non solo dei geni musicali come Sun Ra, anche dei geni pittorici e dei geni letterari, quello di essere considerati geni dopo la morte e al contempo di essere considerati in vita alla stregua di pezzenti, e non solo dalla gente cosiddetta comune rincretinita dalla televisione, il che sarebbe capibile, ma anche dai critici e dagli stessi colleghi artisti che dovrebbero essere quelli che di arte se ne intendono più di tutti e invece sono proprio quelli che al giorno d'oggi inconcepibilmente ne capiscono di meno. In vita fanno successo solo gli artisti mezze calzette e mentre queste mezze calzette prendono un sacco di soldi per le loro opere chiamiamole artistiche i geni sono completamente ignorati e fanno la fame, non che Sun Ra facesse la fame, la fame la facevano Charles Stephens e Akh Tal Ebah, ma Sun Ra era comunque considerato, lui genio, alla stregua di un pagliaccio, tanto che c'era il rischio che ci facesse una malattia, c'era il grosso rischio di tarpare il volo alla sua creatività, di distruggerla, di annientarla persino. Chissà quanti geni sono stati annientati sul nascere da questo andazzo dei tempi moderni, quando vengono osannate le mezze calzette e vituperati coloro che hanno davvero le palle, il bello è che appena i geni muoiono, ma senza aspettare tanto, *proprio un secondo dopo la loro morte*, improvvisamente cominciano a sollevarsi le voci in loro difesa, in difesa della loro arte, in difesa del loro genio, che sarebbe stato meglio fossero venute fuori prima, queste voci, il che avrebbe evitato di annichilire tanti geni, avrebbe salvato addirittura centinaia di vite umane evitando di portare all'inevitabile suicidio tutti i geni incompresi, che fra l'altro non appariranno nemmeno mai nelle statistiche ufficiali dell'Istituto Statale Per Lo Studio Dei Suicidi, perché nessuno può sapere che dietro ogni suicidio di un genio incompreso c'è un genio, dato che, essendo incompreso, nessuno comprende, appunto, che si tratta di un genio.

Quella sera allo Slug's Saloon c'era grande eccitazione fra il pubblico presente in platea, cinque persone, sempre i soliti quattro

gatti che seguono eccitati l'avanguardia a cui si era aggiunto Karlheinz Stockhausen, il compositore definito anni addietro sulle riviste specializzate di musica elettronica l'*enfant prodige* della musica elettronica, che da tempo a corto di idee era venuto a copiare quelle di Sun Ra, anche se lui, Karlheinz Stockhausen, per evitare di essere denunciato dalla SIAE, aveva detto che era andato solo per *prendere spunto*. Il concerto, strepitoso, pieno di furore e malinconia, di odio e di gentilezza, di ricordi del passato e anticipazioni del futuro, fu per Karlheinz Stockhausen un vero e proprio mare di idee da poter rubare a man bassa, e infatti quella che venne definita sulle riviste specializzate *la rinascita di Karlheinz Stockhausen* cominciò, agli occhi degli osservatori internazionali più attenti, proprio il giorno dopo la data di quel concerto di Sun Ra.

Poco prima della fine del concerto, Sun Ra, come suo solito, si era alzato dalla postazione presso i suoi strumenti, un piano, un sintetizzatore Moog, una bandura dell'Ucraina che lui chiamava Arpa del Sole, una celesta, un organo, un gong, un kora e un koto, ed era andato dietro le quinte per tornare dopo poco con un sole dorato in metallo che innalzò con entrambe le mani verso il soffitto, restando lì fermo imbambolato intanto che la baraonda della musica continuava, per poi affievolirsi e andare a fare da sottofondo alla sua voce che diceva: avevo lasciato la Terra, che non era più la mia Terra a causa del razzismo, dell'ingiustizia e della disuguaglianza onnipresenti, per arrivare su Saturno con un viaggio interstellare; ma sono tornato perché gli amici alieni di Saturno mi hanno convinto a offrire una forma di salvezza alla mia razza, alla razza nera… e dicendo questo le mani alzate di Sun Ra che reggevano il sole di metallo gli mettevano in mostra la pancia che era davvero una pancia enorme, si vede che questo Sun Ra, pensava Karlheinz Stockhausen, è una buona forchetta, sarà un sacerdote del dio Sole, ma evidentemente anche i sacerdoti mangiano e Sun Ra non si tira certo indietro, pensava Karlheinz Stockhausen con i crampi nella mano per aver riempito la sua agenda di appunti con centinaia e centinaia di idee da copiare, pratica molto comune fra gli artisti.

Finito il concerto, mentre gli altri orchestrali se ne erano fuggiti di gran lena per evitare che Sun Ra attaccasse loro bottone, Charles Stephens e Akh Tal Ebah furono invece invischiati dalla sua parlantina, sembravano due mosche in una ragnatela. Uscirono insieme nella notte senza luna, in più c'era una fumana in giro che non si capiva da dove venisse, non si era mai vista una fumana simile a New York, in agosto, e c'erano anche mulinelli improvvisi di vento, c'era della elettricità. C'è qualcosa di strano nell'aria, diceva Sun Ra, sento che sono venuti a trovarmi gli amici alieni da Saturno, quelli che mi indirizzano e mi danno buoni consigli. I miei orchestrali, non so voi, ma tutti gli altri sì, quando dico che sono in contatto con gli alieni non mi credono, sono scettici, non riesco a convincere quel branco di cinici increduli. E quando c'è questa atmosfera particolare so che i miei amici di Saturno mi sono venuti a trovare, forse devono comunicarmi qualcosa. Dietro quell'albero,

Sun Ra Arkestra

Tete Montoliu

ecco, ascoltate… è un alieno… state indietro, ragazzi, fuori dalla traiettoria del suo balzo… sono dei giganti un po' selvatici, questi alieni… e fanno anche un po' senso perché sono verdi bitorzoluti come lucertoloni… ma mi raccomando, se li dovessimo incontrare astenetevi da qualsiasi commento sia sul loro colore che sulla loro statura, sono molto permalosi su questi argomenti… ma niente, non si mettono in contatto, forse mi sono sbagliato, oppure non si mettono in contatto perché ci siete voi. La prima volta che ne incontrai uno ero a Chicago, quando un fascio di luce brillò su di me e mi trasportò in un'altra dimensione, un altro pianeta… fui scaraventato su un terreno bluastro duro come il metallo, seppi poi che era Saturno, il Pianeta degli Anelli, e mi comparvero per la prima volta gli alieni, questi giganti verdi con antenne gelatinose e occhi infuocati. Mi parlarono della Terra, di come era messa male, di cosa sarebbe successo all'umanità di terribile, perché presto ci sarebbe stata la fine di tutto se si continuava di questo passo. Volevano dicessi qualcosa ai politici, agli economisti, agli scienziati, ai governi e da allora sono il loro portavoce cercando di mettere in guardia il mondo dalla catastrofe finale.

Akh Tal Ebah sempre più ammirato dalla figura di Sun Ra e Charles Stephens sempre più nauseato arrivarono accompagnati dallo stesso Sun Ra all'appartamento affittato in East Seventh Street, poco lontano da Tompkins Square. Sun Ra, senza mai smettere di parlare, invece di congedarsi e proseguire per casa sua all'East Teenth Street, poco lontana, li accompagnò sull'ascensore, sembrava un ascensore che avesse fatto la guerra tanto era scassato (e poi dicono *l'America*), e salirono stretti come sardine per via che Sun Ra con la sua stazza teneva il posto di tre persone. Appena entrati in casa, Sun Ra, sempre continuando a spiegare la sua filosofia, cercò di orientarsi in quel piccolo appartamento con i muri tutti scrostati: un cucinotto aperto sul fondo a sinistra, una porta semichiusa da cui si intravedeva un water sulla destra, una stanza centrale con due brandine sfatte contro il muro sul lato destro e un tavolo di plastica con quattro seggiole su quello sinistro; proprio

dietro al tavolo, vicino al cucinotto, era piazzato un frigorifero. Sun Ra parlando senza sosta si diresse automaticamente verso il frigo e lo aprì. Guardando dentro smise finalmente di parlare e assunse un'aria pensierosa. Ragazzi, disse, non siete molto forniti di cibarie. E lo richiuse.

Charles Stephens e Akh Tal Ebah erano dispiaciuti, ci scusi, ma siamo qui da una sola settimana… e siamo rimasti senza soldi… e in tutt'oggi non abbiamo mangiato niente… e a noi neri non fanno credito… e speravamo in un anticipo della paga… bofonchiavano imbarazzati, così Sun Ra dopo averli ascoltati disse magnanimo di non preoccuparsi, che ora avevano il loro gran sacerdote che li avrebbe protetti, che proprio in quel preciso momento non aveva spiccioli nel portafoglio ma che subito alle prove dell'indomani avrebbe dato loro un congruo anticipo sulla paga, il che voleva dire, cosa importante, che erano stati assunti, oggi vi siete comportati benino, gli aveva detto Sun Ra, anche se avete ancora molto da imparare. Stava per andarsene deluso che il frigo fosse vuoto, dato che si sarebbe fermato volentieri per uno spuntino per poi approfittarne per spiegare ai due volonterosi ragazzi le sue teorie musicali; e rattristato perché quel frigo vuoto gli aveva ricordato, come un flash che gli avesse picchiato in testa tipo una martellata, la sua infanzia, un'infanzia povera in cui aveva patito una fame terribile, tanto da essere stato ossessionato per tutta la vita dalla paura di arrivare ad avere le budella torciate dalla fame. I suoi genitori (la madre era una sporca nera e rognava tutto il giorno perché aveva sposato uno sporco nero senza sapere che Dio li aveva fatti entrambi sporchi neri proprio per punirli di essere sporchi neri) non potevano fare un gran che, alcolizzati com'erano, dato che i pochi soldi li spendevano in whiskey, incuranti della fame del piccolo Sonny Blount (da bambino Sun Ra si chiamava ancora Sonny Blount), che riusciva a sopravvivere comprandosi ogni tanto un tozzo di pane con gli spiccioli che si faceva vendendo i numerosi portachiavi che i commercianti di whiskey davano in omaggio ai genitori, un portachiavi ogni cinque bottiglie.

Vi chiederete perché non sono rimasto su Saturno e ho fatto ritorno sulla Terra, continuava a parlare Sun Ra sulla soglia della porta congedandosi da Charles Stephens e Akh Tal Ebah, domanda legittima, siete due ragazzi svegli, l'ho capito subito, sono tornato per salvare la comunità nera dall'oppressione e portarla in un posto lontano, uno Spazio Cosmico dove non esiste razzismo, perché qui giù sulla Terra il razzismo è dappertutto e i poveri neri non sanno più dove stare, c'è razzismo anche fra la stessa gente nera, c'è tanto razzismo che un nero arriva a non sopportare più un altro nero perché è un poco più nero di lui, e questo vuol dire essere razzisti forte. Lo Spazio Cosmico è invece un luogo dove il razzismo non esiste, ed è là che io voglio portare tutti voi neri, un luogo dove ognuno sarà nero perfettamente uguale agli altri, nessuno più chiaro, nessuno più scuro, nero standard. Diventeranno neri anche i visi pallidi, i musi gialli e i pellerossa che vorranno unirsi a noi, la porta sarà aperta, torneremo così tutti neri come nella preistoria, agli albori dell'umanità. Se l'Africa, nella preistoria, è stata la culla dell'umanità, lassù lontano nello Spazio Cosmico sarà come se fossimo tornati tutti nella culla e nella culla, nessuno se lo ricorda perché si è troppo piccini, ma ve lo dico io, si sta davvero bene. ■

Il messaggero degli alieni è stato letto in anteprima il 26 maggio 2007 al Teatro Asioli di Correggio dallo scrittore Paolo Nori accompagnato dalla Cosmic Music Orchestra diretta dal trombonista Gianluca Petrella; poi pubblicato nel numero 79 della rivista "Tratti", Mobydick, autunno 2008; infine pubblicato (con illustrazioni di Marco Petrella) nel numero 3 della rivista "Musica Jazz", 22publishing editore, marzo 2010.

Coleman Hawkins e Miles Davis, 1947 (ph. W. P. Gottlieb)

Jazz e tulipani

di **Francesco Martinelli**

Da alcuni anni, su YouTube si può vedere uno spezzone di studio del 1935 in cui Coleman Hawkins annuncia e poi suona una canzone dal curioso titolo "I Wish That I Were Twins" [Vorrei essere una coppia di gemelli]. Lo spezzone, filmato per essere inserito come spot nel cinegiornale al Pulchri Studio de L'Aja, è stato trovato da un collezionista inglese in un magazzino abbandonato della città olandese, digitalizzato e pubblicato. Hawkins è accompagnato al piano da Leo de la Fuente, un musicista di famiglia ebraica sefardita (di origine spagnola) nato nel 1902 ad Amsterdam. Dopo aver abbandonato il pianoforte classico e trovato lavoro nella scuola di ballo moderno di James Meijer, de la Fuente scopre nel 1919 il jazz in occasione della tournée inglese della Original Dixieland Jazz Band; entusiasta riporta il nuovo stile in patria e Meijer gli affida l'incarico di direttore musicale di quello che è considerato il primo gruppo di jazz professionale olandese, a nome proprio del ballerino e maestro di ballo. Dopo aver registrato nel 1925 una delle prime serie europee di rulli di pianola con un repertorio di musica da ballo sincopata, de la Fuente dirigerà anche la prima big band olandese, in cui si raccolgono i primi solisti di sax e ottoni, i Gee-Bee Serenaders che si esibiscono sia a Zandvoort che al dancing Mille Colonnes di Amsterdam. Ne fanno parte anche Sem Dasberg (tromba), Wim Poppink (clarinetto e sax), Maurice Dreese (sax e violino) e il batterista Mau Wertheim. Successivamente entreranno a far parte della band alcuni dei migliori musicisti dell'area come Henk Bruijn (tromba e sax), il belga Leon Buyser (trombone e violino), Rinus van Zelm (clarinetto, sax e contrabbasso), Kees Dreyer (sax e violino). Nel 1932 De

la Fuente viene invitato insieme ai Ramblers di Theo Uden Masman e al giovane pianista Guus Jansen a Londra per incidere una serie di dischi per la Decca. All'inizio del 1935 inizia ad accompagnare regolarmente le esibizioni di Coleman Hawkins – in questa occasione viene filmato per il cinegiornale lo spezzone oggi ritrovato online - e partecipa al film olandese "Step" oltre a scrivere il metodo per pianisti jazz pubblicato dalla Broekmans & Van Poppel. Alla radio VARA suona con The Lucky Stars, il gruppo di John Bird, chitarrista e fisarmonicista, con Israel Park (tromba), Rinus van Zelm (clarinetto, alto e baritono), Gerrit van der Kruk (clarinetto, alto, violino). Nella sezione fiati c'è anche Rein Bennink, percussionista in orchestra sinfonica ma clarinettista e tenorsassofonista in gruppi jazz e da ballo: i suoi due figli si divideranno le passioni musicali, Peter le ance e Han, una delle figure guida della nuova musica olandese ed europea post 1960, la batteria. Insieme a Rein, Leo de la Fuente prende parte anche a un quartetto in stile Benny Goodman che si esibisce alla radio e incide il commento musicale al film del 1939 "Somewhere in the Netherlands".

Ma l'invasione tedesca segna la fine della carriera musicale e poi della vita di Leo de la Fuente. Dopo aver perso tutti gli ingaggi a causa delle leggi razziali, alla fine viene deportato e ucciso dai tedeschi il 30 aprile 1944, probabilmente nel campo di concentramento di Auschwitz.

In questo breve excursus sulla vita e la carriera di un musicista che oggi sarebbe facile dimenticare se non ci fossero quei 90 secondi su YouTube si ritrovano in forma sintetica alcuni dei temi fondamentali della storia del jazz non solo in Olanda ma nella intera Europa. Gli enormi cambiamenti attraversati nel XX secolo dal Vecchio Continente, che vi era entrato ancora organizzato intorno ai secolari imperi feudali, si sono riflessi nella sua cultura e nella sua musica; nel jazz in modo particolare, trattandosi di una delle musiche simbolo della ascesa degli Stati Uniti al rango di massima potenza mondiale. Il jazz degli anni Venti simboleggia con la sua danza sfrenata la speranza che la tecnologia e la democrazia importate dall'America possano garantire pace e sicurezza dopo quella

che doveva essere la guerra che poneva fine a tutte le guerre. Al contrario le crescenti contraddizioni economiche degli anni Trenta inducono il jazz ad assumere connotazioni politiche e sociali libertarie, e negli anni Quaranta il jazz specialmente nelle nazioni dominate dalla dittatura nazista e fascista assume i contorni di una musica espressione di resistenza e speranza. Negli anni Cinquanta è di nuovo una musica di gioia, di abbandono sensuale o intellettuale, mentre negli anni Sessanta si afferma l'idea di un individualismo libero dai modelli, compresi quelli americani. Le reazioni al jazz in Europa sono diverse e hanno tante sfaccettature quante sono le sue regioni, le sue comunità culturali, che non necessariamente corrispondono ai confini nazionali, con la loro variazione anche ampia nell'arco temporale coperto dalla storia del jazz. "La storia del jazz in Europa" ha scritto Wolfram Knauer, direttore del Centro Studi sul Jazz di Darmstadt - "è la combinazione delle molte storie delle persone che hanno reagito al jazz, è la storia di scene culturali diverse che hanno dovuto ciascuna trovare il modo di relazionarsi con la cultura da cui il jazz proveniva".

L'Olanda, che già negli anni Venti aveva come abbiamo visto una vibrante scena jazzistica, dopo il 1945 è una delle prime nazioni europee a "pensare" un jazz nazionale, producendo dischi intitolati "Jazz from Holland" e "Jazz Behind the Dikes" [Il jazz dietro le dighe]. Ma l'esplosione del jazz olandese arriva negli anni Sessanta, quando Misha Mengelberg, Willem Breuker, Han Bennink ed altri musicisti definiscono una specifica scuola olandese di jazz e musica improvvisata mescolando il jazz americano più moderno, una buona dose di ironia olandese e frequenti riferimenti alle tradizioni popolari e colte del loro paese. Grazie a loro l'Olanda è stata una prima delle nazioni europee ad applicare al jazz e ad altre forme di musica non composta le sovvenzioni che andavano solo alla musica classica. Invece di affidarsi a forme sindacali o a organismi statali i musicisti olandesi s sono organizzati e fatti sentire, chiedendo aiuti strutturali per il jazz e le musiche improvvisate, arrivando a creare uno dei più importanti club europei, il locale autogestito Bimhuis.

L'Olanda è legata nella storia della musica soprattutto allo sviluppo della polifonia ma nella diffusione della musica del Novecento ha giocato certamente un ruolo superiore al peso quantitativo della sua popolazione e del suo territorio. Emblematico è il caso della Philips, industria discografica multinazionale che - al contrario di quanto è avvenuto in Francia e Germania - non ha lasciato il monopolio dell'attività nel campo della musica moderna e del jazz alle etichette indipendenti, affidando anzi a Iannis Xenakis la sonorizzazione del proprio padiglione (progettato da Le Corbusier in collaborazione con il compositore-architetto) all'Esposizione di Bruxelles del 1958. E Xenakis, con le proprie composizioni che si sviluppano seguendo regole simili a quelle dei giochi, sarà un'ispirazione costante per il «nuovo» jazz europeo degli anni Sessanta in generale e in particolare di quello olandese.

L'Olanda è stato un importante impero coloniale e commerciale: i coloni olandesi furono i primi a stabilirsi a New York, battezzandola New Amsterdam, e a tutt'oggi sono in uso molti toponimi di ori-

gine olandese tra cui Harlem (Haarlem). Il rapporto con le musiche di recente origine africana inizia già nel 1875 quando il coro di spiritual Fisk Jubilee Singers si esibisce per la corte olandese. E all'inizio degli anni Venti cominciano a incidere le prime formazioni locali di jazz - tra cui gli Original Jazz Syncopators, fondati nel 1919 all'Aja, praticamente mesi dopo la prima incisione della Original Dixieland Jazz Band.

Lo Swing diventa un fenomeno popolare e nel 1926 Theo Masman, pianista degli Original Jazz Syncopators, dà vita ai Ramblers, la più celebre big band olandese, rimasta in attività in una forma o nell'altra fino agli anni Sessanta. L'Olanda è tra le nazioni ex coloniali quella che per prima registra una consistente popolazione di colore, proveniente dal Surinam, piccolo Stato del Sudamerica denso di influenze africane, caraibiche e brasiliane; da quell'ambito sono emersi alcuni dei primi jazzisti olandesi, come il trombettista Teddy Cotton. Un altro trombettista, Louis De Vries, registra con musicisti tedeschi e britannici a metà del 1935, portando il jazz olandese all'attenzione intemazionale, e nello stesso anno il primo grande jazzista moderno arriva ad Amsterdam: è Coleman Hawkins, ospite dell'orchestra inglese di Jack Hylton. Quando la band si reca in Germania, Hawkins resta in Olanda: cittadino statunitense dalla pelle nera, non è un ospite gradito al governo del Führer. Nel 1937 Hawk torna in Olanda per registrare proprio con i Ramblers. Il gruppo si avvale per l'occasione degli arrangiamenti di Benny Carter, che rafforza anche l'orchestra alternando tromba e sax contralto. Al pianoforte non c'è Masman ma lo statunitense Freddy Johnson. Sono le incisioni jazzisticamente più mature realizzate fino a quel momento in Olanda. Nel 1939, quando l'atmosfera in tutt'Europa è diventata irrespirabile, Hawk torna negli Stati Uniti, incidendo il celebre assolo su Body And Soul e ristabilendo la propria leadership tra i sassofonisti. Il tenorista non si sbilancia in apprezzamenti sul jazz europeo ma è significativo che dichiari una certa sorpresa per lo scarso progresso di quello statunitense, mentre non è difficile individuare nel suo assolo l'influenza del soggiorno in Europa.

Nel frattempo l'occupazione nazista marca la temporanea fine del jazz in Olanda: musicisti ebrei e neri del Surinam, compositori d'avanguardia e riviste di musica afroamericana sono malvisti dai censori, i quali trovano una sorprendente sponda in un esperto di jazz e collaborazionista, Will Gilbert, che nel 1942 elenca tutte le caratteristiche timbriche e ritmiche utili a individuare con precisione la musica «negroide » e «degradata». Il direttore stabile della prestigiosa orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, Willem Mengelberg, trova un modus vìvendi con gli occupanti:
attacca violentemente Schonberg e i compositori dodecafonici, che odiava per motivi musicali già da prima, e sfrutta la propria posizione per proteggere i componenti ebrei dell'orchestra. La sua memoria sarà oscurata nel dopoguerra ma suo nipote Misha diventerà una delle figure guida della nuova musica olandese.
Dopo la guerra, la generazione nata intorno al 1930 incontra il jazz scoprendo le prime incisioni bop, alla fine degli anni Quaranta. La scena tradizionale e mainstream resta molto attiva, specialmente a Hilversum e all' Aja: il Dutch Swing College, con il suo jazz colto che si situa tra il revival e il Modern Jazz Quartet, riscuote un successo popolare come era accaduto ai Ramblers e ospita solisti del calibro di Sidney Bechet. Paul Acket fonda nel 1976 il North Sea Jazz Festival, uno dei principali festival del jazz europeo, enorme parata dei tre giorni comprensiva di tutti gli stili di jazz che per anni si è tenuta nelle quindici sale del palazzo dei congressi dell'Aja ma oggi si svolge a Rotterdam.
Negli anni Quaranta un primo sound originale arriva dall'Olanda ed è quello di una scuola di fisarmonicisti il cui esponente più importante, Mat Mathews (pseudonimo di Mathieu Schwartz), acquisterà una certa notorietà negli anni Cinquanta negli Stati Uniti. In quel passaggio il trombettista e arrangiatore Boy Edgar, che aveva suonato negli anni Trenta con Carter e Hawkins, svolge un'importante funzione di collegamento verso la fine degli anni Cinquanta, creando una big band in cui suonano sia i tradizionalisti sia gli innovatori.
I primi due jazzisti della nuova generazione a emergere nei locali di

Amsterdam sono il sassofonista Theo Loevendie e il trombettista Nedly Elstak, un altro jazzista olandese di origini surinamesi. Loevendie viene da studi classici prima di innamorarsi del jazz e una certa rigidezza nel tempo caratterizza sempre le sue improvvisazioni, spesso ricche di ornamentazioni ispirate alla musica turca: in occasione di un'esibizione nel 1954 in una base Nato in Anatolia, incontra una studentessa locale che poi sposerà, e grazie alle frequenti visite approfondisce la musica e la cultura del vicino Oriente. Nel 1967 registra un album in trio (con Maarten Altena al basso), fortemente influenzato da Dolphy: «Stairs». Elstak incide nel 1968 per la statunitense Esp; di nuovo c'è Altena al basso. Il disco lascia poche tracce e apparentemente non gli rende giustizia. La sua carriera, fino alla scomparsa nel 1989, è segnata da frequenti cadute nell'alcolismo. I dischi di Loevendie ed Elstak non sono trascurati dalla critica e dalle istituzioni - «Stairs» vince addirittura il premio Edison - ma escono troppo tardi, quando le loro personalità sono già offuscate da quelle di un trio di musicisti più giovani e ben più dinamici, che porteranno in tutta Europa e nel mondo la nuova musica olandese: Misha Mengelberg, Han Bennink e Willem Breuker. Il padre di Mengelberg, Karel, è il fratello del direttore d'orchestra; la madre è un'arpista ed entrambi sono musicisti impegnati socialmente e politicamente. Negli anni Trenta si recano prima in Spagna e poi in Unione sovietica, dove Misha nasce a Kiev nel 1935. Subito dopo, quando la comunità degli artisti d'avanguardia viene decimata dalle purghe di Stalin, la famiglia torna in Olanda. Dopo studi musicali irregolari e la scoperta di Cage, Misha si dedica al jazz, ispirato da Monk e da Herbie Nichols. All'inizio degli anni Sessanta già accompagna Johnny Griffin: molti musicisti statunitensi suonano frequentemente in Olanda e Don Byas si stabilisce addirittura ad Amsterdam, abbandonando la sua posizione di preminenza tra i sassofonisti bebop negli USA.

Come loro, Eric Dolphy decide nel 1964 di restare in Europa al termine di una celebre tournée del gruppo di Charles Mingus; il trio di Mengelberg è scritturato per accompagnarlo in un giro di concerti

in Olanda, dove Dolphy suona anche con la big band di Boy Edgar. Trent'anni dopo le incisioni con Coleman Hawkins, un'altra registrazione è destinata a segnare la storia del jazz olandese: Dolphy deve esibirsi alla radio ma i suoi impegni sono troppo ravvicinati e così, invece di andare in diretta, viene registrato in studio, nel giugno del 1964. Meno di un mese dopo, scompare improvvisamente a Berlino. Nella registrazione olandese, pubblicata postuma con il titolo «Last Date», Mengelberg dimostra di aver ben assimilato la lezione del jazz moderno; e le sue interazioni improvvisate con Dolphy - specialmente in Epistrophy - sono un presagio di future realizzazioni.

Mengelberg fonda il suo primo quartetto nel 1963 con il contraltista Piet Noordijk, musicista raffinato e versatile a proprio agio con tutti gli stili di jazz. Nel 1966 il gruppo suona a Newport: è il culmine della sua parabola. Si scioglie l'anno dopo, quando Mengelberg cerca di sintetizzare le sue varie esperienze artistiche - jazz, musica d'avanguardia, arti figurative, teatro - in forme nuove.

Pierre Courbois (ph. Cees van de Ven)

Praticamente contemporaneo di Mengelberg - era nato nel 1936 - il pianista Nico Bunink svolse tutta la propria carriera fuori dall'Olanda: prima a Parigi, dove suonò in quartetto con il tenorista Barney Wilen, e poi negli Stati Uniti, dove incise con Mingus nel 1960. Al suo ritorno in Olanda, negli anni Settanta, non entrò in contatto con il nuovo jazz olandese e nel 1979 registrò il proprio disco migliore, con Jimmy

Knepper; per poi stabilirsi in Francia, dove è scomparso nel 2004.
Il batterista più attivo sulla scena del nuovo jazz olandese è il già citato Han Bennink. Nato nel 1942, Bennink incontra la musica in famiglia grazie al padre. Pur rifiutando gli studi formali, Han sceglie di fare il musicista, si appassiona al jazz e nel 1960 si fa scritturare per una crociera negli Stati Uniti, dove ascolta più musica possibile: da Aretha Franklin a Ornette Coleman. Anche se è famoso per l'uso non convenzionale della batteria (e per adoperare musicalmente gli oggetti che trova rovistando dietro le quinte), Bennink è capace di uno swing possente, che gli viene dall'esperienza in sala da ballo e dall'avere accompagnato decine di solisti statunitensi nei primi anni della propria carriera. È anche un calligrafo e crea opere visive con frequenti riferimenti alla musica, inserendovi frammenti di bacchette e di pelli danneggiate durante le pirotecniche esibizioni. La duratura partnership con Mengelberg è dominata dall'assoluto contrasto caratteriale: il batterista diventa via via più iperattivo e il pianista più laconico e minimale, in una sorta di braccio di ferro irresistibilmente comico e sempre ricco di senso musicale.
Il terzo componente del gruppo che cambierà la vita musicale olandese è il sassofonista Willem Breuker, nato ad Amsterdam nel 1944. Profondamente influenzato dalla cultura sindacale e cooperativa, Breuker suona da autodidatta il tenore e il clarinetto basso in una banda di quartiere ma ben presto comincia a farsi notare, anche per il temperamento ribelle, nei concorsi di jazz, dove Loevendie e Mengelberg lo individuano subito come collaboratore. Attraverso il batterista Pierre Courbois, che crea ad Amhem il primo gruppo olandese di free jazz, Breuker entra in contatto con il vibrafonista tedesco Gunter Hampel, al fianco del quale registra nel 1966 un disco per la Esp.
In quell'anno Amsterdam è ormai teatro delle prime avvisaglie del '68: movimenti giovanili e studenteschi con una forte carica di critica sociale e culturale, guidati dai Provos, cercano la saldatura con la sinistra sindacale. È in quell'ambiente carico di emozioni e d'ideali che Mengelberg, Bennink e Breuker cominciano a collaborare. Nel 1967 suonano in quartetto ad Antibes, con Altena al con-

trabbasso: il primo a correre a congratularsi per la loro esibizione, che crea un mare di polemiche, è Dave Brubeck.
Tuttavia le idee sulla musica divergono radicalmente all'interno del quartetto e ben presto Altena se ne va; Bennink e Breuker creano il New Acoustic Swing duo con cui registrano e autoproducono un disco, chiamando l'etichetta Instant Composers Pool (lo stesso nome si estenderà poi alla Icp Orchestra – l'espressione viene da un testo di Jim Hall, ma Misha lo nega dicendo che la sua ispirazione era stato il caffè istantaneo). Mengelberg partecipa all'iniziativa e i tre formano un'associazione per la promozione di concerti e la produzione di dischi. Gli Lp vengono venduti con copertine fatte a mano da Bennink, che le illustra con elementi grafici, tagli e inserimenti di materiali trovati. I pochi esemplari prodotti sono oggi pezzi pregiati sul mercato del disco raro.
Nei gruppi di Loevendie, di Mengelberg e di Breuker emergono altri nomi che giocheranno un ruolo importante a livello musicale e organizzativo negli anni successivi: tra essi spicca il tenorista Hans Dulfer, che ispirandosi a John Tchicai del New York Art Quartet fonda una formazione analoga con il trombonista Willem van Manen (il quale si alterna tra gruppi tradizionali e collaborazioni con Hampel e Peter Brotzmann) e Bennink. I loro Lp dal vivo al Paradiso, celebre locale della Amsterdam psichedelica, soffrono di una pessima qualità audio e la musica non sposa né lo spontaneismo di Mengelberg né l'organizzazione ferrea di Breuker: i temi sono un pretesto per lunghe improvvisazioni e il gruppo cerca una coesione basata su una consuetudine collettiva, un po' come i Workshop di Mingus.
Nel frattempo Mengelberg organizza con altri giovani compositori il gruppo dei Notenkranken («schiaccianote», una battuta sul famoso balletto di Ciakovsky) che non ha fini soltanto musicali ma interviene anche direttamente nella politica culturale, per esempio sostenendo la nomina di Bruno Maderna a direttore aggiunto dell'orchestra del Concertgebouw. La campagna non ha successo ma gli elementi del cambiamento in arrivo ci sono già tutti: autogestione, organizzazione collettiva, analisi della struttura economica

del mondo musicale istituzionale.
Nel 1969 i Notenkranken mettono in atto una serie di azioni dimostrative, gettando volantini dai palchi dei teatri e arrivando a interrompere con raganelle meccaniche – ironico commento alla musica - l'ennesimo concerto di musica barocca. Quando organizzano un sit in al Concertgebouw, vengono arrestati e processati. Ma il loro attivismo non è senza risultati: la musica moderna e l'improvvisazione diventano un movimento da cui non si può prescindere. Nell'agosto del 1965 un gruppo di musicisti mainstream, sostenuto dalle istituzioni pubbliche, ha formato lo Stichting Jazz In Nederland (Sjin) che riunisce annualmente una big band per celebrare l'assegnazione del premio intitolato Wessel Ilcken (poi dedicato a Boy Edgar e ora chiamato Dutch National Jazz Prize). La fondazione viene presa in mano nel 1970 da un gruppo di musicisti capeggiati da Breuker, che si presenta all'assemblea e, in un'infuocata discussione, ottiene le dimissioni dei dirigenti. Il nome dell'organizzazione viene cambiato in Stichting Jazz En Gei'mproviseerde Muziek In Nederland, e il gruppo dei promotori - Breuker, van Manen, Altena e Peter Bennink - lavora febbrilmente per elaborare proposte di sovvenzione delle attività creative dei singoli jazzisti, senza discriminare tra improvvisazione e composizione, e della musica dal vivo nei locali e nei piccoli teatri. Chiamate Pool Pian e Podium Pian, le due proposte vengono approvate prima dalla città di Amsterdam e poi dal governo nazionale. I musicisti del nuovo jazz si riuniscono per proprio conto nella Bim (Beroepsvereniging van Improviserende Musici, cioè «associazione professionale dei musicisti improvvisatori»), analogo all'Aacm di Chicago. Mengelberg ne diventa il primo presidente e la Bim riceve fondi pubblici attraverso lo Sjin. E attraverso quella struttura, conquistata e gestita direttamente dai musicisti, che la musica improvvisata olandese cresce e si afferma, grazie anche a un ambiente musicale fertile di interazioni e di aperture. Musicisti come l'oboista Gilius van Bergeijk e il compositore Peter Schat si muovono in un territorio che sta tra l'avanguardia classica e l'improvvisazione ma è il compositore Louis Andriessen che persegue con maggior deci-

sione e migliori risultati un progetto di integrazione. Nel 1970 collabora con Breuker per una serie di produzioni teatrali e insieme fondano l'Orkest De Volharding («orchestra della perseveranza») che riunisce musicisti classici e jazzisti con l'idea comune di impegnarsi in un laboratorio creativo. Il repertorio del gruppo va dalla Creazione del mondo di Milhaud all' Opera da tre soldi di Weill, da In C di Terry Riley a composizioni o arrangiamenti di Andriessen, Mengelberg, Breuker, Lacy. Il repertorio esce dalle sale da concerto e viene portato nelle piazze, nelle fabbriche, nelle scuole e nei centri culturali della periferia. Intorno al 1973 Loek Dikker, pianista di estrazione classica, è il primo a integrare gli archi in gruppi di improvvisazione (idea che sarà poi portata a maturazione nelle versioni più tarde dell'orchestra di Mengelberg): il suo gruppo, chiamato Dikker's Improvisators Guild, è un laboratorio permanente che attira giovani musicisti provenienti dal conservatorio e li fa interagire con improvvisatori d'esperienza come il tedesco Manfred Schoof e lo statunitense J.R. Monterose.

Nel frattempo intorno ai tre dell'Icp si è formata una nebulosa di musicisti che spesso vengono chiamati a esibirsi in situazioni improvvisate: van Manen, Altena, i due Bennink e un giovanotto con un debole per i primi sintetizzatori, Michel Waisvisz. Le differenze tra Mengelberg e Breuker sono tuttavia inconciliabili. Il pianista vuole un gruppo fluido, da cui pescare a piacere per le proprie esigenze espressive. Il sassofonista desidera invece un'orchestra regolare che provi tutte le settimane per creare un repertorio e organizzare concerti in proprio se non ci sono altre occasioni di suonare. Breuker chiede che tutti i membri dell'orchestra possano entrare come soci nell'organizzazione; Mengelberg non vuole cedere il controllo. Breuker è attivissimo - tra l'altro, pochi suonavano a quel tempo il clarinetto basso - e gestisce allo stesso tempo molti progetti: orchestre che eseguono musica da film, un settetto che suona tanghi, un ottetto che in teatro accompagna un testo di Peter Handke (comincia a emergere un gruppo fisso che è praticamente definito - manca solo il nome - per registrare le musiche di scena del Baal di Brecht nel 1973). L'anno dopo, la rottura con

Mengelberg è formalizzata dalla nascita del Willem Breuker Kollektief, che nel 1975 registra a Donaueschingen il primo disco per la Mps sotto gli auspici di Joachim Berendt. L'organico attinge dall'Icp e dall'Orkest De Volharding, con l'aggiunta di professionisti e dilettanti. Ci sono Boy Raaymakers alla tromba, Jan Wolff al corno, Breuker, Bob Driessen, Maarten van Norden e Herman de Wit ai sassofoni, Ronald Snijders al flauto, van Manen e Bernard Hunnekink ai tromboni, Leo Cuypers al pianoforte, Arjen Gorter al basso e Rob Verdurmen alla batteria. La permanenza per decenni di Verdurmen e Hunnekink nel Kollektief, è dimostrazione di una lealtà e di un senso del collettivo che nella storia del jazz si ritrovano solo nei gruppi di Ellington e Sun Ra.

Gli anni Settanta sono un periodo d'oro per il Kollektief. La musica è travolgente; gli elementi comici e teatrali sono perfettamente integrati con essa e colgono di sorpresa gli spettatori; il repertorio spazia dal primo Swing alle avanguardie europee, con una scrittura orchestrale che ricorda Carla Bley e Kurt Weill. Breuker evita in maniera sistematica il bop - forse solo il Monk di Skippy può essere citato tra le sue influenze - e qualsiasi forma di jazz mainstream. Armonie semplici, spesso ispirate alle bande popolari, si articolano su strutture metriche complesse e irregolari. In questo emerge un'altra profonda differenza con Mengelberg, che continua – alla propria maniera – a farsi ispirare dalla scrittura di Ellington e Dameron, e a scavare nelle armonie di Monk e Nichols.

Nel 1977 il Kollektief è il primo gruppo del nuovo jazz europeo a intraprendere un tour negli Stati Uniti, dove fa sensazione e incide un disco; a metà del decennio, Breuker e i suoi collaboratori creano la BvHaast per pubblicare i propri lavori: il nome (traducibile in «Fretta Spa») deriva dal ritmo a cui producono nuove composizioni e registrazioni.

La BvHaast pubblica i dischi di Breuker, ha un'agenzia di distribuzione e promozione, e ha celebrato i venticinque anni del Kollektief con un libro riccamente illustrato e corredato da due Cd antologici. Purtroppo alcuni dei migliori dischi del Kollektief degli anni Settanta sono fuori catalogo ma l'ellepì «Baal Brecht Breuker» (ripubblicato

all'interno del Cd «Baal, Brecht, Breuker, Handke & Rit Over Het Bodenmeer») fornisce una buona rappresentazione del periodo. Il motore di creatività, entusiasmo e solidarietà che era Breuker si è spento nel 2010.
Cuypers, che proviene dal sud dell'Olanda, è il primo tra i cofondatori a lasciare Breuker nel 1980.I due non interrompono i rapporti – «Possiamo ancora bere insieme» dice Cuypers, che pubblica alcuni dischi per la BvHaast – ma non collaborano in campo musicale. La musica di Cuypers, che ha iniziato come batterista, è caratterizzata da melodie intense e ritmi robusti, spesso ispirati alla natura, mentre Breuker è profondamente metropolitano. Cuypers ha ideato nel 1974 una suite dedicata alle sette isole dello Zeeland; (un brano ciascuna), suonata all' aperto e ripresa dalla tivù. L'idea è più interessante dal punto di vista visivo che musicale, mentre il gruppo registrato dal vivo per la Johnny Rep Suite con Breuker, Dulfer e Noordijk alle ance ha più sostanza per l'intreccio di voci diverse. Recentemente la statunitense Atavistic ha ripubblicato in Cd il notevole «Heavy Days Are HereAgain» uscito nel 1981 su BvHaast. Nel 1979 anche il trombonista van Manen lascia il Kollektief per formare la Springband, così chiamata perché si riunisce una volta l'anno. Dell'orchestra fa parte il bassista sudafricano (residente ad Amsterdam) Harry Miller che nel 1983, durante uno dei tour del gruppo, perde la vita in un terribile incidente stradale; van Manen, sconvolto, scioglie la formazione. Soltanto molti anni dopo fonderà la Contraband, tuttora in attività.
Nel 1974 un altro tassello del mosaico va a posto quando viene acquisito un locale permanente per il jazz e la musica improvvisata: malgrado si chiami Bimhuis - casa della Bim - è finanziato direttamente dal Sjin. Ancora una volta sono i musicisti stessi che trovano un vecchio magazzino di mobili sull'Oude Schans, lo prendono in affitto aprendo una sottoscrizione tra il pubblico e gli amici artisti, e infine ottengono il sostegno del municipio di Amsterdam. Gestita direttamente nei primi mesi da Breuker, van Manen e Dulfer, la Bimhuis diventa il centro di tutte le attività musicali:
non solo offre musica ogni sera ma produce anche un bollettino in

cui vengono elencati tutti i concerti che hanno luogo ad Amsterdam, inventa festival e iniziative promozionali, ospita gli uffici delle varie organizzazioni. Oggi nella nuova sede (più moderna e funzionale) della Bimhuis trovano posto non soltanto i suoi uffici, con quelli della Bim e del Sjin, ma anche l'Archivio nazionale del jazz e lo Stibemos, che si occupa della gestione tecnica. In trent'anni di ininterrotta attività la Bimhuis è diventata uno dei luoghi simbolo della nuova musica europea e nelle sue sale sono passati anche i maggiori musicisti statunitensi, in un salutare pluralismo stilistico.
Il principale organizzatore e amministratore della Bimhuis è Dulfer, che crea qualche problema nella gestione economica quando dimentica di pagare le imposte, con la conseguenza di una forte multa all'organizzazione. È ormai necessario avere qualcuno impegnato a tempo pieno nella gestione. Un giovane appassionato, regolare frequentatore della Bimhuis, ha già cominciato a dare una mano, da volontario, svolgendo le mansioni più semplici con metodo e capacità organizzative: è Huub van Riel, cui viene chiesto nel 1976 di occuparsi dell'amministrazione. Da allora van Riel, uno tra i maggiori conoscitori del jazz olandese ed europeo, è responsabile del locale: dopo essere passato attraverso tutte le possibili emergenze economiche, organizzative e personali in un ambiente polemico e ricco di personalità contrastanti come quello olandese, svolge oggi con pazienza un ruolo di mediazione e risoluzione dei conflitti.

Michel Waisvisz comincia a farsi ascoltare a livello europeo come originale improvvisatore nel campo della musica elettronica ed è presente in un Lp importante come il «Saxophone Special» della Emanem con Evan Parker, Trevor Watts, Steve Lacy e Derek Bailey. Nel frattempo porta avanti le proprie ricerche allo Steim (Studio for Electro-Instrumental Music, fondato intorno al 1968), che diventa un altro dei luoghi simbolo della nuova musica di Amsterdam, elaborando una serie di sintetizzatori specificamente pensati per l'uso in contesti di improvvisazione, tra cui il Crackle Box: uno strumento estremamente economico, venduto direttamente ai concerti al prezzo di due o tre Lp. Delle dimensioni di una scatola di sigari

(oggetto in sé molto olandese), il crackle box, perfezionata nel 1976, è basata sui cortocircuiti che si creano tra sei lamine di metallo che vengono manipolate producendo effetti sonori inaspettati e inediti. Venduto in quattromila esemplari, diventa l'organetto della musica dell'ultimo Novecento e si può ascoltare nell'omonimo Lp pubblicato dalla Claxon di Maarten Altena. Il bassista ha infatti cominciato a tirarsi fuori dall'incessante carosello delle sedute improvvisate che coinvolgono musicisti olandesi, inglesi, tedeschi nei vari festival dedicati al jazz contemporaneo e riflette su come meglio realizzare le proprie idee musicali. Vara un quartetto cameristico, con Maurice Horsthuis alla viola, Paul Termos al tenore e Wolter Wierbos al trombone: nell'era di Bennink, tutti sentono ogni tanto il bisogno di suonare senza percussioni. Il quartetto di Altena registra vari Lp per la Claxon, che Altena organizza in fondazione, ed evolve poi in un ensemble da cui il bassista si distacca sempre di più come esecutore, diventandone leader e compositore principale. Tra le sue opere di quella fase più matura sono da ascoltare i quattro Cd registrati per la Hat Hut: «Rif», «Quoti», «Cities & Streets» e «Code».

Nello stesso periodo Altena suona di nuovo con Mengelberg e l'Icp comincia ad assorbire talenti delle nuove generazioni, musicisti come Horsthuis, Termos e Wierbos (scoperto da Larry Fishkind, tubista statunitense emigrato ad Amsterdam), che sono maturati ascoltando la musica di Mengelberg, Breuker, Bennink e Altena. Tra i molti dischi di Mengelberg si possono segnalare: il suo fondamentale lavoro sulle composizioni di Monk e Nichols, testimoniato dalle incisioni con Steve Lacy, Roswell Rudd e George Lewis («Regeneration», «Change Of Season » e «Dutch Masters» su Soul Note) e da un disco dell'Icp, «Extension Red, White & Blue»; una delle migliori versioni della band si ascolta sui due volumi di «Bospaadje Konijnehol», registrati intorno al 1990. Ma è difficile trovare un disco dell'ICP che non sia almeno stimolante, perché i musicisti hanno con il tempo imparato ad approfittare delle possibilità aperte dallo stile compositivo di Mengelberg e dalla sua prassi esecutiva: l'ICP nella sua maturità può essere una big band,

un ensemble da camera e un gruppo di libera improvvisazione, e a volte queste tre cose insieme. Il paragone più vicino, anche per la storica simbiosi tra Misha e Han, è la band di Ellington, in cui il suono originale dei singoli solisti si fonde in un inconfondibile sound orchestrale.
Dal vivo, Mengelberg distribuisce la scaletta solo all'ultimo momento, con brani originali e classici di Ellington o Monk inframmezzati da sezioni di libera improvvisazione o conduzioni gestuali. Oggi che Misha è assente per motivi di salute sono i vari membri del gruppo, soprattutto Bennink, a distribuire le scalette, con i loro brani e nuovi arrangiamenti di temi di Mengelberg. La musica tiene vivo lo spirito di sorpresa tanto caro a Misha, e ogni concerto è diverso da quello precedente. L'eredità dell'ICP è oggi celebrata da un monumentale box di 60 cd, con inediti e video, pubblicato in edizione limitata con scatole dipinte a mano da Bennink che è creativo come grafico quanto come musicista.

Dal 1979 è in attività il gruppo jazz-punk degli Ex, uno dei collettivi più creativi del jazz europeo, fortemente politicizzato e caratterizzato da collaborazioni con Chumbawamba, Ne Zhdali; entrati nel giro jazz dopo le incisioni con Tom Cora hanno poi collaborato tra gli altri con Jaap Blonk.
Han Bennink, Ab Baars, Wolter Wierbos, John Butcher, Mats Gustafsson, Roy Paci e Michael Vatcher oltre che con gli Zu e la leggenda della musica etiopica Getatchew Mekuria, che portano per primi in Europa.
Tra i personaggi nati negli anni Cinquanta la personalità più originale e brillante è forse quella del violoncellista Ernst Reijseger. Burton Greene, altro statunitense residente ad Amsterdam, lo invita ancora adolescente in un gruppo basato sulla musica indiana: il suo contributo oscilla tra un pedale fisso e il tentativo di riprodurre un walking bass jazzistico. È con il musicista sudafricano Sean Bergin che Reijseger stabilisce il primo rapporto paritario e i due arrivano a suonare in trio con Han Bennink. Da un invito del festival di Clusone nasce nel 1988 un quartetto formato da Michael Moore, Guus Janssen, Reijseger e Bennink, che dopo la partenza

del pianista si chiamerà Clusone Trio. Per una decina d'anni è uno dei gruppi di maggior successo del jazz olandese: i suoi quattro Cd sono tutti da ascoltare. Poi i conflitti di personalità, che in parte fornivano l'energia per la sua musica, diventano una forza centrifuga non più tollerabile e il trio si scioglie. Reijseger è al centro della storia di un altro trio, meno noto ma altrettanto affascinante musicalmente: l'Amsterdam String Trio, formato all'inizio degli anni Ottanta con Horsthuis ed Ernst Glerum, che diventerà il bassista fisso dell'Icp dopo l'abbandono di Fishkind. Dal suono squisito, capace di sottigliezze cameristiche caratterizzate dalla voce velata della viola e di esplosioni ritmiche catalizzate dall'energia di Reijseger, il trio incide un paio di dischi eccellenti e poi si scioglie, per riformarsi recentemente. La Winter& Winter ha pubblicato i lavori più recenti e significativi del violoncellista – «Colla voche», con il percussionista scozzese Alan Purves e il coro Tenore e concordu de Orosei, e «I Love You So Much It Hurts» con Franco d'Andrea – oltre che «Winter Theme», l'ultimo Cd dell'Amsterdam String Trio.

Nell'intervallo, Horsthuis forma una propria orchestra, l'Amsterdam Drama, della quale fa parte inizialmente anche Daniele D'Agaro, sassofonista friulano per lungo tempo residente ad Amsterdam cui si deve tra le altre cose un'amorevole riproposizione delle composizioni di Don Byas. Nell'orchestra la concezione musicale di Horsthuis viene pienamente realizzata, con nuovi arrangiamenti delle composizioni incise dall'Amsterdam String Trio in cui il lirismo schubertiano dei temi viene bilanciato dal chiacchiericcio delle percussioni di Michael Vatcher.

Di questa nuova generazione fanno parte la violista Ig Henneman, che è stata membro dell'Icp e compone per quartetto d'archi; Ab Baars, tenorista e clarinettista dall'umorismo straordinario, che forma la sezione fiati dell'Icp con Moore, Wierbos e il trombettista tedesco Thomas Heberer; Guus Janssen, pianista e compositore emerso nei gruppi di Altena, capace di trasformare il clavicembalo in uno strumento perfettamente adatto all'improvvisazione; Paul Termos, purtroppo scomparso nel 2003 dopo una grave malattia.

Alla fine degli anni Novanta lo Sjin viene assorbito dal Network

musicale e teatrale, mentre Bim e Bimhuis mantengono la propria identità organizzativa separata.
La nuova generazione di musicisti olandesi - la terza dopo la rivoluzione degli anni Sessanta - ha dimostrato di saper superare la divisione fra tradizionalisti e innovatori, i quali, dopo alcuni decenni, hanno naturalmente creato la propria tradizione. Facendo buon uso delle opportunità fomite dai conservatori e dalle scuole di jazz, hanno studiato intensamente sia la tradizione del jazz sia le opere degli iconoclasti e nel proprio lavoro possono integrare con successo i due punti di vista: il trio di Bennink con Michiel Borstlap al pianoforte e Glerum al basso, il duo di Mengelberg con Yuri Honing, o la naturalezza e la passione con cui il trio del sassofonista Benjamin Heman mescola jazz standard, musica da ballo e composizioni di Mengelberg ne sono eloquenti dimostrazioni.
Oggi l'Olanda ha diversi dei migliori dipartimenti di jazz europei (L'Aja, Amsterdam, Arnhem e Groningen) con musicisti di tutto il mondo che vi si recano a studiare, favorendo lo sviluppo di nuove generazioni che hanno preso ispirazione dalle molte culture presenti nel loro paese, come nel caso dei gruppi di ethno-jazz Boi Akih e Arifa, e dallo spirito libertario dei loro maestri, prendendoli anche com'era destino un po' in giro ma continuando a riempire il Bim per ascoltarli: l'azione dei «vecchi maestri olandesi» continua a ispirare nuove generazioni a cercare la propria personale maniera di fare musica.

C'è anche il Belgio, così vicino, così lontano...

Malgrado la vicinanza e le affinità culturali e linguistiche il Belgio, sempre precariamente in equilibrio tra le due identità francese e fiamminga che si riflettono anche nei festival jazz – ad esempio lo showcase del jazz belga presenta rigorosamente un numero eguale di gruppi provenienti dalle due comunità, e sembra più facile integrare musicisti africani o asiatici che belgi tra di loro, è molto diverso dall'Olanda. Oltre ad aver dato piuttosto casualmente i natali a Django, nato di passaggio nel carrozzone di

famiglia, il Belgio ha contribuito al jazz europeo e mondiale con Robert Goffin, il critico che ha scritto la prima concisa ed equilibrata storia del jazz, "Aux Frontières du Jazz" pubblicata nel 1932. Belgi sono Toots Thielemans, Philip Cathérine e Francy Boland, leader della prima big band pan-europea. L'avanguardia è ben rappresentata da musicisti del calibro di Fred van Hove e dallo storico festival di Anversa.

Negli anni Trenta dopo il successo dei concerti di Louis Armstrong e Jimmy Lunceford le città e i centri di vacanza del paese vedono il fiorire di numerose big band: a Bruxelles quelle di Stan Brenders, Fud Candrix, Jean Omer, a Liegi quella di Gene Dersin e ad Anversa quella di Robert De Kers; dai loro ranghi provengono i migliori improvvisatori del paese, come Jos Aerts (batteria), John Ouwerx e Rudy Bruder (piano), Chas Dolne (chitarra), Josse Breyre (trombone) e i sassofonisti Jean Robert, Vic Ingeveld e Jacques Kriekels.

Nel 1936 Brenders diventa direttore della big band della radio. Malgrado la proibizione ufficiale sotto l'occupazione nazista a Bruxelles si continua a suonare jazz e a ballare sui ritmi swing di Léon Demeuldre e i suoi Kot Jazzmen, Jack Kluger & his Pintonians, Jean Robert e il suo Hot Trio, Jean Douchamps e l'Hot Club de Belgique mentre a Liegi attorno al tenorista Raoul Faisant si raccolgono i giovani talenti di René Thomas, Jacques Pelzer e Sadi. È in questo periodo che Django Reinhardt torna a suonare e a incidere a Bruxelles, accompagnato dalle orchestre di Candrix e Stan Brenders.

Dopo la Liberazione la musica americana rappresenta anche ideologicamente il simbolo della ritrovata libertà, grazie a numerosi gruppi swing in cui appare una nuova generazione di solisti, tra cui i sassofonisti Jack Sels e Roger Asselberghs, il bassista Paul Dubois, i trombettisti Nic Fissette, Herman Sandy e Al Goyens, e soprattutto Jean "Toots" Thielemans che inizia a farsi un nome come chitarrista. Le giovani generazioni sono quelle più aperte alla rottura stilistica del bebop, e i sassofonisti di Liegi Bobby Jaspar e Jacques Pelzer danno vita ai Bob Shots già nel 1946: si tratta del primo gruppo europeo di bebop, che si esibisce accanto a Parker e Davis al festival del jazz di Parigi del 1949. Il loro esempio ispira

altri solisti di stile moderno come Sadi, primo vibrafonista europeo, e il pianista e arrangiatore Francy Boland. Come nel resto d'Europa negli anni Cinquanta sarà soprattutto il cool ad affascinare musicisti e ascoltatori di jazz mentre è il rock'n'roll la musica giovanile e da ballo dominante.
Restano vive le scene intorno a piccoli club come la Rose Noire a Bruxelles e la Laiterie d'Embourg vicino a Liegi, oltre che la big band della radio diretta da Henri Segers. Ma la carenza di lavoro e l'attrazione di scene musicali più interessanti spingono all'esilio, soprattutto verso Parigi e i club di Saint-Germain-des-Prés, musicisti come Bobby Jaspar, René Thomas, Sadi, Francy Boland e il bassista Benoît Quersin. In patria l'attività discografica è molto rallentata mentre i jazzisti belgi si affermano in Francia
Léo Souris con il suo New Jazz Group e Jack Sels con la sua All Stars Bop Orchestra seguono l'esempio del jazz da camera alla Giuffre o degli arrangiamenti moderni alla Stan Kenton ma è Francy Boland a distinguersi come arrangiatore negli USA per Count Basie, Benny Goodman e Mary-Lou Williams; anche Bobby Jaspar oltreoceano si afferma nei gruppi di Jay Jay Johnson e Miles Davis prima della sua prematura scomparsa nel 1963, poco dopo aver creato forse il miglior gruppo della sua carriera insieme a René Thomas, che a sua volta registra nel 1957 addirittura con Sonny Rollins. Jacques Pelzer è considerato il più autorevole esponente del cool belga, ma il successo maggiore l'avrà Toots Thielemans che dal 1952 in poi suona in USA con George Shearing contribuendo al repertorio del jazz con standard come *Bluesette*.
A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta fanno la loro apparizione i musicisti nati intorno al 1940 e in particolare una sorta di triumvirato che giocherà un ruolo decisivo nel nuovo decennio: il batterista Félix Simtaine diventa l'accompagnatore più apprezzato sia dai musicisti belgi che dagli americani di passaggio, Richard Rousselet si impone come primo trombettista belga di stile moderno, e il chitarrista Philip Catherine rinnova la tradizione belga di grandi specialisti delle sei corde, girando in tour europei con l'organista Lou Bennett ancora prima dei vent'anni.

Gli anni Settanta segnano l'esplosione dei festival di massa, tra cui si segnalano quelli di Rossignol (Gaume Jazz Festival), Oupeye (Jazz au Château) e il Festival dei Lundis d'Hortense. Dal punto di vista dell'insegnamento è Henri Pousseur a spingere il Conservatorio di Liegi a creare un Seminario di jazz tra il 1979 e il 1985; anche i corsi di improvvisazione del trombonista Garrett List hanno grande influenza.

Dopo gli anni Novanta si segnalano le personalità di Michel Hatzigeorgiou, con i suoi gruppi Out of memory e Melangtronic; i vari progetti del cantante David Linx; i gruppi paneuropei di Jean-Louis Rassinfosse e Pierre Lognay; Aka Moon e Slang, orientati verso l'afro-funk; il jazz orientale e la sperimentazione di Manuel Hermia; il lavoro regolare della Bruxelles Big Band con vari ospiti. ■

Misha Mengelberg

Bibliografia

Buzelin, Jean, Willem Breuker. Editions du Limon.

de Ruyter, Michiel: Jazz in den Niederlanden, in: Ekkehard Jost & Annette Hauber & Klaus Wolbert (eds.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1988 (Institut Mathildenhöhe), p. 477-481.

Dulfer, Hans & Determeyer, Eddy, De geschiedenis van de nederlandse jazz, Amsterdam 1998 (The Music Marketeers/deBijnkorf).

Eyle, Wim van, Jazz & Geimproviseerde Muziek in Nederland, Utrecht/Antwerpen, 1978.

Jost, Ekkehard, Niederlande, in: Ekkehard Jost: Europas Jazz 1960-80, Frankfurt/Main 1987 (Fischer Verlag), p. 345-370.

Kay, George W., Ed Crommelin: A Man and His Music - Jazz in The Netherlands (1925-1940), The Mississippi Rag, (1977).

Leur, Walter van de. "'Pure Jazz' and 'Charlatanry': A History of De Jazzwereld Magazine, 1931–1940." Current Research in Jazz 4, (2012).

van den Berg, Eric, Han Bennink : de wereld als trommel, De Bij, 2009.

Vuijsje, Bert De Nieuwe Jazz, Baarn.

Whitehead, Kevin, New Dutch Swing. An in-depth examination of Amsterdam's vital and distinctive jazz scene, Billboard, 1998.

Zwerin, Mike, Musica degenerata, Il jazz sotto il nazismo, Edt.

Danval M., Derudder M., Legros B., Pernet R., Sacre R., Schroeder J.-P., Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie, Mardaga, Sprimont, 1991.

Jempi Samyn J. e Simons S.: The Finest in Belgian Jazz, Brugge 2002 (De Werf).

Meurant A. (ed.): Jazz in Little Belgium. The Robert Pernet Collection in the Musical Instruments Museum Brussels, Brussels 2004 (Musical Instruments Museum).

Schroeder J.-P., Histoire du jazz à Liège, éditions Labor-RTBF-Liège, Bruxelles, 1985.

Schroeder J.-P., Bobby Jaspar, itinéraire d'un jazzman européen (1926-1963), Mardaga, Sprimont, 1997.

www.jazzinbelgium.com.

Ci sono viaggi che si ascoltano.

Trivellato, dal 1996 vostro compagno di viaggio
anche nel jazz.

www.trivellato.it

Mercedes-Benz

TRIVELLATO®

COMUNE DI VICENZA

sindaco	*achille variati*
vicesindaco e assessore alla crescita	*jacopo bulgarini d'elci*

NEW CONVERSATIONS VICENZA JAZZ 2014

direzione artistica	*riccardo brazzale*
direttore settore cultura, musei, turismo	*loretta simoni*
allestimenti e logistica	*carlo gentilin*
	mattia bertolini
	ida beggiato
amministrazione	*diego sammarco*
	annalisa mosele
segreteria organizzativa	*eleonora toscano*
	franca maran
comunicazione e promozione	*carlotta trombin*
	anna maria carta
	alessandra cocco
musei civici	*patrizia lorigiola*
	iole adami
	chiara signorini
	daniela faburlani
	giovanna combatti
coordinamento guardiania teatro olimpico	*emilio giorio*
	pio comparato
	fabrizio discornia

FONDAZIONE TEATRO COMUNALE CITTÀ DI VICENZA

presidente	*flavio albanese*
segretario generale	*pier giacomo cirella*
promozione e organizzazione spettacoli	*marianna giollo*
amministrazione	*luigi bertinato*
segreteria organizzativa	*diego conte*
responsabile tecnico	*ezio zonta*
segreteria	*erika dalla valle*
custodato	*guido cecchetto*
relazioni esterne	*lorenza arzenton*
UFFICIO FESTIVAL	*gianfranco spigolon*
segreteria di produzione	*elisa dal zotto*

trivellato mercedes benz - vicenza	main sponsor
aim energy - vicenza	
ministero per i beni e le attività culturali	partnerr istituzionali
ac hotel	sponsor tecnici
associazione industriali di vicenza	
recoaro	
consulta degli studenti - vicenza	collaborazioni
groove - vicenza	
panta rhei - vicenza	
conservatorio di musica "a. pedrollo" - vicenza	
gallerie di palazzo leoni montanari - vicenza	
viart - vicenza	
libreria galla - vicenza	
biblioteca civica bertoliana - vicenza	
confcommercio - vicenza	
cantiere barche 14 - vicenza	
villa gislanzoni curti - vicenza	
i-jazz - firenze	
centro studi musicoterapia alto vicentino	
il giornale di vicenza	media partner
bettin - padova	pianoforti e strumenti musicali
musical box - verona	
jd service - padova	allestimenti e servizi tecnici
andrea bogoni pubblicità - vicenza	visual display
segnobit pubblicità - creazzo	
bolognino comunicazione - vicenza	ideazione grafica
graziano ramina - dueville (vi)	editoria
daniele cecchini	ufficio stampa

Colophon

staff accoglienza

giancarlo mastrotto
daniel donà
angela piovene

responsabile di palcoscenico

giancarlo zanetti
enrico ceron

panta rhei

elisabetta reginato
naica zamberlan
silvia tamiozzo

i locali del jazz

bar borsa logge piano terra basilica palladiana
al barco via dalla scola, 255 - 0444 511562
bar castello piazzale de gasperi, 2 - 0444 542297
bar opera piazza matteotti
bar sartea corso ss felice e fortunato, 362 - 0444 563725
cafè del sole via c. colombo
equobar via medici
ex bocciodromo jazz club via rossi, 198
julien contrada j. cabianca
mavalà contra' delle morette 1- 346 2878346
mivago contrada s. caterina
moplen piazza biade 15 - 0444 544234
nuovo bar astra contra' barche 14 - 348 8889561
bar borsa piazza dei signori
osteria al centro da carletto viale dei molini, fimon
pullman bar viale giuriolo 17 - 0444 728104
ristorante al pestello contra' s. stefano 3 - 0444 323721
new russian pub viale mazzini 267 - 0444 326069
stra via marosticana, passo di riva

coordinamento club

diego ferrarin

www.vicenzajazz.org | vicenzajazz@tcvi.it

PREVENDITE

Biglietteria del Teatro Comunale Città di Vicenza, viale Mazzini 39 | tel. 0444 324442
dal martedì al sabato dalle 15 alle 18.15 | biglietteria@tcvi.it

on line al sito: | **www.tcvi.it**
Sportelli della Banca Popolare di Vicenza
Giorno dello spettacolo: alla biglietteria del teatro da un'ora prima dell'inizio dello spettacolo

BIGLIETTI

Concerti del:
venerdì 9 maggio, Teatro Olimpico: | intero: euro 20,00 + d.p.
Napoleon Maddox & Hamid Drake duo / Michael Formanek Quartet feat. Tim Berne, Craig Taborn, Gerald Cleaver | ridotto*: euro 15,00 + d.p.
giovedì 12 maggio, Teatro Comunale:
Fabrizio Bosso & Rosario Giuliani "The Golden Circle"
mercoledì 14 maggio, Teatro Olimpico:
Antonello Salis & Jack Hirschman "The Twin Towers" / Uri Caine & Han Bennink "Sonic Boom"
sabato 17 maggio, Teatro Olimpico: Wayne Horvitz solo / Sun Ra Arkestra

Concerti del:
domenica 11 maggio, Teatro Comunale: Chick Corea solo | intero: euro 23,00 + d.p.
giovedì 15 maggio, Teatro Comunale: | ridotto*: euro 20,00 + d.p.
Ravi Coltrane Quartet / Kenny Garrett Quintet

Concerti del:
martedì 13 maggio, Teatro Olimpico: | intero: euro 13,50 + d.p.
Michele Calgaro "All for Hall" / Gil Goldstein Music Workshop | ridotto*: euro 10,00 + d.p.
venerdì 16 maggio, Teatro Comunale:
Barbara Dennerlein Trio feat. Romero / Bynum – Halvorson – Delbecq – Fujiwara Quartet

Concerto del:
venerdì 16 maggio, Villa Ghislanzoni Curti: | intero: euro 2,00
Rob Mazurek Sao Paulo Underground

ABBONAMENTI

Abbonamento a tutti i concerti al Teatro Olimpico | intero: euro 55,00
aggiungendo 5€ si integra all'abbonamento il seguente concerto: | ridotto*: euro 35,00
venerdì 16 maggio, Teatro Comunale: Barbara Dennerlein Trio feat. Romero / Bynum – Halvorson – Delbecq – Fujiwara Quartet

Abbonamento a tutti gli spettacoli (Teatro Comunale + Teatro Olimpico) | intero: euro 120,00 | ridotto*: euro 90,00

Ridotto valido per i giovani fino ai 30 anni, over 65, associazioni culturali musicali Touring Club Italiano, dipendenti Comune di Vicenza, dipendenti AIM

sabato 10 maggio, Piazza dei Signori: Asian Dub Foundation | **INGRESSO LIBERO**
Laddove non diversamente specificato

Indice

2 Una festa contagiosa
nell'attesa dei vent'anni
di Jacopo Bulgarini d'Elci

3 Una musica per stupirci
Un'arte per meravigliarci
di Luca Trivellato

4 AIM, concreta energia
alla musica e alla cultura
di Paolo Colla

6 Programma generale

17 Chi ha paura (oggi) dell'avanguardia?
di Riccardo Brazzale

23 Le schede sui protagonisti
a cura di Daniele Cecchini

45 [back home]
di Nicola Gaeta

51 Eric Dolphy cinquant'anni dopo
di Enrico Bettinello

57 Duke Ellington:
l'avanguardia come vocazione
di Maurizio Franco

71 Il messaggero degli alieni
di Aldo Gianolio

91 Jazz e tulipani
di Francesco Martinelli

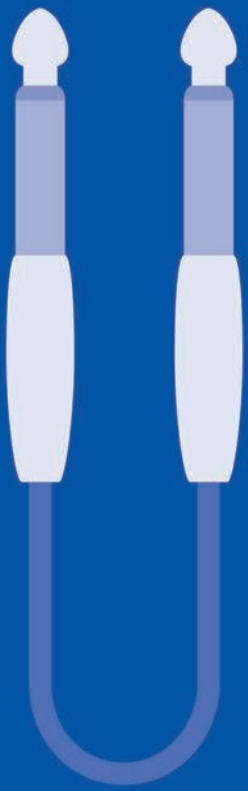
Partner istituzionale
REGIONE DEL VENETO
AC HOTELS MARRIOTT
CONFCOMMERCIO
PROVINCIA DI VICENZA
GALLA 1880
i-jazz
BIBLIOTECA CIVICA BERTOLIANA
THE ARTS BOOM
Uno spazio per le arti
CENTRO SOCIALE BOCCIODROMO
CANTIERE BARCHE
ANDREA BOGONI
display
design
pubblicità
forza BAR
Media partner
IL GIORNALE DI VICENZA

finito di stampare nel mese di maggio 2014
dalla cooperativa tipografica degli operai - vicenza
per la collana "i quaderni del jazz"

AGORÀ FACTORY

ENERGIA DELLA MUSICA

Vicenza Jazz XIX Edizione
9 - 17 maggio 2014



aim energy

Mercedes-Benz

TRIVELLATO®

aim energy